FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti 5

tekst

Lacan

performativnost

Nordey

Miler

Vawter

Gehry

documenta X

Pasolini

EUROKAZ '97


ISSN 1331-0100
9 771331 010006

FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti
broj 5

Izdavači
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva:
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
Croatia
tel. +385 1 447 210
faks: +385 1 417 476

Izvršni izdavač
AKTANT d.o.o.
Odjel izdanja Antibarbarus
Nova Ves 4

Zahvaljujemo:
Dunji Petrinjak, SCCA-Soros centru za suvremenu umjetnost, Darku Šimičiću, Flamanskom kazališnom institutu

Posebno zahvaljujemo
Institutu "Otvoreno društvo"

Prepress
NMtri

Tisak
Grafomark

Izlazi tromjesečno
Rukopisi i diskete se ne vraćaju

Zagreb, lipanj 1997.



INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO DEL MEDITERRANEO

FRAKCIJA je član Mreže kazališnih časopisa Međunarodnog instituta mediteranskog kazališta

Nakon prošlog broja koji je govorio o tijelu i tehnologijama u teatru, ovaj broj posvećujemo pojavnosti teksta u teatru. Znajući da ovakvu temu ne možemo obraditi u cjelosti, kao što to nije uspjela ni cijela teorija drame, odlučili smo ponuditi vam neka razmišljanja o tekstu koja odvode s linija glavnih struja teorija teksta. Tako smo pripremil blok o teorijama govornih činova u kazalištu (u suradnji s kolegama iz Slovenije), kao i priloge o samopredstavljanju te novim oblicima dramskog pisanja. Nadamo se da će vam Frakcija ponuditi materijal za drugačije razmišljanje o problemima teksta i tekstualnosti koje polako zaboravljamo, smatrajući ih pripadnim nekom drugom kazalištu i nekom drugom vremenu.

...s qu'on peut faire par des mots

Was wir mit Worte tun können

What We can do With Words

FRAKCIJE

sadržaj

Plesati u Göteborgu

Plesati u Göteborgu - Treći po redu Festival plesa i kazališta u Gøteborgu, Švedska, održat će se od 22. do 29. kolovoza 1998., s naglaskom na različitim formama suvremenog plesa i kazališta općenito. Posljednji festival predstavio je brojne kazališne i plesne grupe kao što su: **La La La Human Steps, Robert Lepage, Compagnie Ea Sola, The Wrestling School, El-Warsha, The Maly Drama Theatre, Susanne Linke, Neuer Tanz, Familia, Compagnie Yvette Bozsik, Leo Bassi, Zik Group, Que-Cir-Que, Grupo Teatro** Rita **Montaner** i **Royal Dramatic Theatre of Sweden**. Brojne kazališne radionice i seminari prate festival. Programiranje sezone 1998. upravo je u tijeku i sa zahavalnošću će se primati prijedlozi i informacije o vašim kazališnim i plesnim produkcijama.
Kontakt: Brigitte Winnley Rydh, Director, FESTIVAL DE DANSE DE THEATRE, BP 7079, 40232 Goteborg, Švedska, tel. + 4631 41 05 46 faks. + 4631 41 00 63

Tanec Praha

Tanec Praha, najambicioznji plesni festival u Istočnoj Europi ugostit će ove godine i naš Studio Mare s predstavom *Ispod duge*. Na programu koji traje od 19. lipnja do 2. srpnja naći će se i **Merce Cunningham Dance Company, Praški komorni Balet, Company 2 in 1** iz Mađarske, **Alias** iz Švicarske, slovenski **Betontanc, Clara Andermatt** iz Portugala te nekoliko slovačkih i čeških skupina. Tijekom festivala održat će se i međunarodna konferencija na temu „Trenutna situacija u suvremenom plesu i teatru pokreta". Informacije: Tanec Praha, Jirsikova 4, 18600 Praha 8, Češka Republika, tel. + 4202 231 22 51, faks + 4202 0231 22 36, e-mail: tanecpha@mbox.vol.cz


Neuer Tanz

Međunarodni institut Marioneta

Međunarodni Institut Marioneta organizira od 7. do 29. srpnja dva seminara iz scenografije na temu „poetika prostora": prvi u razdoblju od 7. do 13. srpnja 1997., pod vodstvom **Josefa Svobode**, majstora koji je obilježio evoluciju scenografije 20. stoljeća, umjetničkog direktora „Lanterne Magike" iz Praga, i drugi od 15. do 29. srpnja 1997. pod vodstvom **Leszeka Madzika**, redatelja i scenografa, osnivača Vizualnog teatra Scena Plastyczna kul na katoličkom sveučilištu Lublin u Poljskoj. Očekuje se dolazak dvadesetak sudionika - scenografa, kipara, redatelja, scenskih majstora i polaznika visokih škola scenografije. Od 4. do 5. kolovoza 1997. na seminaru pod naslovom „Glas i pokret" pod vodstvom **Claire** Heggen, glumice i redateljice te **Martine Viard**, pjevačice i glumice očekuje se petnaestak zainteresiranih glumaca, pjevača, plesača, lutkara iz različitih zemalja.
Kontakt: Marguerite Niculescu, Director, Institut international de la Marionette; 7, place Winston Churchill, 08000 Charleville-Mezieres Francuska, tel. + 33 3 24 33 72 50, faks. + 33 3 24 33 72 69

Vijeće Europe

Vijeće Europe priprema i zadužilo je **Marija D'Angela**, konzultanta, za realizaciju serije od dvanaest svezaka na temu „Kulturna politika u Europi" na francuskom i engleskom jeziku. Prvi naslovi predlagat će komparativni pristup kulturnim politikama, analizu metoda evaluacija, pogled na poimanje teritorijalnosti i kulturne suradnje, pregrađa, medija i komunikacije.
Informacije: Division des politiques et de l'action Culturelles Conseil de l'Europe; 67075 Strasbourg - Cedex, tel. + 33 3 88 41 20 00, faks. + 33 3 88 41 27 88

Međunarodni kazališni institut Koreja

Međunarodni kazališni institut Koreja - U međunarodnoj poruci 1997. povodom svjetskog dana kazališta **Jeong Ok Kim**, iz Republike Koreje, predsjednik Međunarodnog kazališnog instituta i redatelj, poziva na istraživanje „svijeta u kojemu ne bi bilo uniformiranosti nego kreativne različitosti, a koja je suština našega bića. To se ne može ostvariti bez međusobnog prihvaćanja. To je duh otvorenosti i razumijevanja prisutan u svakom susretu koji štiti osobnost i originalnost svakog od nas."
M. Jeong Ok Kim predsjedat će 27. svjetskim kongresom ITI-a, koji organizira Korejski kazališni centar od 14. do 20. rujna 1997. u Seoulu. Okupit će delegirane članove različitih nacionalnih centara kao i članove korejske kazališne zajednice. Tom prilikom bit će organiziran i simpozij 19. rujna 1997. na temu „Promjene obrasca civilizacije i umjetnosti scene XX. stoljeća." Ovoj manifestaciji prethodit će od 7. do 18. rujna 1997. Međunarodni festival visokih kazališnih škola s temom „Tradicija i novosti; što želi učiniti kazalište u 21. stoljeću?"
Kontakt: Institut International du Theatre, UNESCO, Andre-Louis Perinetti, Secretaire Général, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, tel. + 33 1 45 68 26 50, faks. + 33 1 45 66 50 40

Teatar nacija

Teatar nacija, 30. kolovoz - 30. rujna 1997. Seoul-Kyonggi. Ova manifestacija Međunarodnog kazališnog instituta sastojat će se od pet samostalnih, ali ipak povezanih manifestacija.

1. Međunarodni kazališni festival, 30. kolovoza do 30. rujna 1997; petnaestak kazališnih i plesnih predstava, izabranih među najboljima sa svih kontinenata
2. Festival BeSeTo (TBA), u Peking-Seoul-Tokyo.
Četvrta po redu godišnja manifestacija koja kruži glavnim gradovima susjednih zemalja Kine, Japana i Koreje, održat će se u Seoulu 1997.
3. Festival na otvorenom (Open Air Theatre Festival) bavit će se temama prirode, ljudskog bića i okoliša. Festival će okupiti dvadesetak predstava (10 međunarodnih i

10 korejskih) koje će se održavati na otvorenom.

4. Kazališni festival Seoul, nacionalni godišnji festival koji slavi dvadesetogodišnjicu 1997. Tom prilikom moći će se vidjeti 10 najboljih korejskih predstava od 60-tih na ovamo.

5. Ostale kulturne manifestacije. Za više informacija obratiti se na adresu:
Centre Coréen de l'ITI, Samkwang Building, Dong-Soong-dong, 1-79 Chongro-ku, Seul 110-510, tel. +82 2 7412971, faks. +82 2 7412972

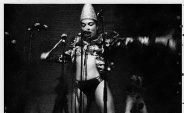
Theatre Boundless

Theatre Boundless (promjenjivost suvremenog i nepromjenjivost nacionalnog kazališta) simpozij je koji će se održati od 17. do 22. rujna 1997. u Bratislavi. „Svjedoci smo uske međunarodne suradnje, kulturnih razmjena kao i velikog broja multinacionalnih kazališnih manifestacija. Razlike među kazalištima blijede, a s druge strane ostaju nacionalne tradicije, i određeni karakteri koji ih međusobno razlikuju."
Informacije: Kabinet divadla a filmu SAV, Milos Mistrik, Dubravska 9, 813 64 Bratislava, Slovačka, tel. + 421 7 377193, fax.+421 7 373567, e-mail: kadfmim@savba.savba.sk

David Mamet u pedesetoj: konferencija i proslava od 31. listopada do 2. studenog 1997, koja će se održati u Hotelu Tropicana, Las Vegas, Nevada. Među pozvanima su predavači i prevoditelji: **Gregory Mosher, William H. Macy, Joe Mantegna, Felicity Huffman, Lionel Smith i Atlantic Theater Company**, grupa koju su osnovali Mamet, Macy i Mosher sredinom osamdesetih. Projekcije Mametovih filmova pratit će konferenciju.
Informacije: Leslie Kane, predsjednica, The David Mamet Society, Department of English, Westfield State College, Westfield, Massachusetts 01086 USA, tel. + 1 413 5725685, fax +1 413 5623613, e-mail: davidmamet@aol.com

Međunarodni vodič festivala Europski vodič događanja:
U biltenu Kazališnog instituta Nizozemske čitamo da od rujna 1996. Europska mreža informativnih centara za umjetnost i predstave nudi Međunarodni vodič festivala kao i Vodič europskih događanja. Redaktura vodiča je u tijeku.
Informacije: Carolyn Derycke, Network supervisor, tel. + 44 171 7299958
e-mail: enicpa@ecna.org
Adresa: Theater Instituut Nederland, Agatha Regeer, tel.+ 31 20 5513300, e-mail: tinib@gn.apc.org

Svijetleće ikone - Kratki pregled novih flamanskih i nizozemskih produkcija: **Kaaitheater** u Bruxellesu producirao je novu predstavu Jana Ritseme, poznatog po režiji predstave *Philoktetes - Variations* u kojoj je posljednji put nastupio pokojni glumac **Ron Vawter** (vidi razgovor u ovom broju). Riječ je o predstavi nastaloj prema posljednjem djelu flamanskog pjesnika i romanopisca **Petera** Verhelsta *Maria Salome*. **Jan Fabre** radi na četiri soloa pod zajedničkim nazivom *Vier Temperamenten*, od kojih su dva već gotova: *The Very Seat of Honour* sa **Renee Copraij**, s balerinom koju smo mogli vidjeti i u Zagrebu u predstavi *Universal Copyrights 1 & 9* te *Lichaampje, Lichaampje aan de wand* u kojem nastupa ništa manje poznati koreograf **Wim Vandekeybus**, koji je s Fabreom posljednji put radio još na predstavi *The Power of Theatrical Madness*. Na jesen će Fabre napraviti još dva soloa s **Marcom Vanrunxtom** i **Annamirl Van der Ploijm**. Fabre je paralelno radio i na predstavi *Glowing Icons*, trećem dijelu trilogije započete predstavama *Sweet Temptations* (1991.) i *Universal Copyrights 1 & 9* (1995.) U nas manje poznata, a u Belgiji iznimno aktivna skupina **Maatschappij Discordia** završila je svoju prvu predstavu za djecu temeljenu na *Pelleasu i Melisandi* belgijskog pisca **Mauricea Maeterlincka**.



Renee Copraij u *Universal Copyrights 1&9*
Foto: J. P. Stoop

millenium

Međunarodna federacija za kazališna istraživanja (International Federation for Theatre Research) priprema konferenciju na temu „Millenium Responses: (Dis)placing Classical Greek Theatre" koja će se održati od 18. do 22. rujna na Aristotelovom sveučilištu u Solunu, Kulturnoj prijestolnici Europe u ovoj godini. Cilj konferencije je okupiti studente različitih područja (antropologe, lingviste, književne kritičare, komunikologe i dr.), dramatičare i kazališne praktičare na otvorenoj raspravi o poziciji antičke grčke drame danas.
Kontakt: Prof. Elizabeth Sakellaridon, School of English, Faculty of Philosophy, Aristotle University, 54006 Thessalonici, Greece. Tel. +31 997 424. Faks +31 997 432.

College

Loyola College in Maryland početkom kolovoza održat će međunarodnu konferenciju na temu „Nova Europa na raskrižju". Teme su:
- identitet i razlika; religije u suvremenoj Europi, fundamentalizam, klasična baština moderne Europe (antička Grčka i Rim), politički i ekonomski liberalizam, izazovi demokraciji.
- Putovi integracije i/ili multikulturalizma; zapadnoeuropski model integracije - dostignuća i ograničenja. Socijalna politika prema imigrantima i izbjeglicama. Pristupi strancima i integraciji. Integracija vs. asimilacija. Socijalni izazov multikulturalizma. Nacionalna sigurnost i terorizam. Institucije **EZ** i njihova uloga u Europi.
- Kultura: književnost, kazalište. Umjetnosti; uloga književnosti i umjetnosti u novoj Europi. Kritika, estetika, evidencija multikulturnih ili interkulturnih iskustava u književnosti i umjetnosti. Umjetnost i identitet u novoj Europi. Kulturne politike.
- Izazov slobode u Istočnoj Europi; utopijske vizije i politička realnost. Rekonstrukcija komunizma i putovi u tranziciju: uloga zakona, demokracije, socijalne države. Nacionalni identitet i etnicitet.
Kontakt: Prof. U. E. Beitter, Dept ML & L, Loyola College, 4501 N. Charles Street, Baltimore, Md. 21210, Great Britain

True To Form

True To Form: On Stage Translation trodnevna je konferencija koja će okupiti glumce, režisere, prevoditelje, agente, izdavače i studente iz cijele Europe na temu prijevoda i adaptacije za kazalište. Od 12. do 14. rujna oni će u britanskom gradu Hullu pokušati odgovarati na pitanja: Nije li cijeli kazališni proces u biti čin prevođenja? Što čini dobar prijevod u jeziku teatra? Predviđa se i praktičan rad, a sve informacije možete dobiti na adresi:
P. J. Holdstock, Department of Drama, University of Hull, Hull HU6 7RX UK, Tel: +441 482 466210; e-mail:
P.J.Holdstock@drama.hull.ac.uk

International Youth Theatre Workshop naziv je projekta koji će se održati od 14. do 23. prosinca u indijskom gradu Chandigarhu. Domaćini očekuju prijave mladih umjetnika iz cijelog svijeta (od 16 do 25 godina) sa iskustvom u kazalištu. Radionica će pružiti sudionicima uvid u indijsku tradiciju kao i nove forme, a rad će se odvijati kroz vježbe iz plesa, glazbe, mime, govora i rasvjete.
Informacije: CIPA Secretariat, Chandigarh Institute of Performing Arts, 685 Sector 11-B, Chandigarh 160 011 India, Tel: +91 172 544202; Faks: +91 172 548065

IWF

International Workshop Festival ciklus je interdisciplinarnih radionica koje vode **Enrique Pardo**, **Andrei Serbban**, **Annabel Arden**, **Garet Newell**, **Cicely Berry**, **John Wright** i **Zygmunt Molik** od 1. do 14. rujna u Londonu, Belfastu i Glasgowu. Informacije: The International Workshop Festival, 52 Tottenham Street, London W1P 9PG. Tel: +441 71 637 0712

Europe

Tanzwerkstatt Europa održava se u Münchenu od 30. srpnja do 9. kolovoza. Radionice će voditi: tehnika i repertoar - **Angels Margarit** (Mudances), podrške i koreografija - **Russel Maliphant** (DV8), glazba i ples - **Thiery de Mey** (kompozitor za Vandekeybusa, Rosas...), kompjutorska koreografija u virtualnom prostoru - **Yacov Sharir** (Sharir Dance Comp.), koreografija i improvizacija - **Iztok Kovač** (En Knap), suvremeni balet - **Robert Poole** (Frankfurt Ballet) itd. Polaznici radionica moći će vidjeti i nove predstave **Lanonime Imperial**, **Cesca Gelaberta** i En Knap.

Making Faces

Making Faces ljetna je škola igranja s maskom koju vode majstori iz Indije, Zambije, Indonezije i Japana. Škola se održava od 1. do 13. rujna u Londonu.
Informacije: Pan Project, Holborn Centre for Performing Arts, Sandland Street, London WC1R 4PZ, Tel: +441 71 831 4399, Faks: +441 71 831 5199

Kazalište i svijet naziv je novoosnovanog postdiplomskog studija na Univesity of Wales u Aberystwythu u suorganizaciji prilično renomiranog Centre for Performing Research. Cilj studija je proučavanje fenomena teatra u kontekstu kultura. Počinje se s predavanjima o teatru u britanskom društvu, a zatim širi na Indiju, Kinu, Japan i Afriku. Završni rad podrazumijeva praktično istraživanje na području interkulturalnosti. Informacije: The Department of Theatre, Film & TV Studies, 1 Laura Place, Aberystwyth, SY23 2AU, Wales, UK, Tel: +441 970 622828; e-mail: draw@aber.ac.uk

UNESCO

UNESCO daje ograničeni broj potpora u iznosu od $2.000 mladim umjetnicima za troškove putovanja u slučajevima studija ili projekata mladih umjetnika.
Informacije: UNESCO, c/o Madame M. Gobeil, Director, Division of Arts, Bureau B10.29, Rue Miollis 1, 757732 Paris Cedex 15, France. Tel: +33 1 45 68 43 28. Faks: +33 1 42 73 04 01

Pina

Pina Bausch upravo se priprema obnoviti predstavu *Blaubart*, ali ovaj puta sa živom glazbenom izvedbom. Prvi puta predstava je odigrana 1977. uz glazbu s vrpce, a na Festival international d'art lyrique u francuskom Aix-en-Provence na novoj premijeri Bartokovom operom *Dvorac vojvode Plavobradog* ravnat će **Pierre Boulez**. Isti festival premijerno će ugostiti Monteverdijevog *Orfea* u koreografiji Trishe **Brown**. Inače, Pina Bausch je u ožujku odigrala premijerno svoju novu predstavu u Hong Kongu, za koju je već dobila značajnu nagradu „Theaterpreis Berlin". Zanimljivo je da je predstava još bez naslova i da će ga najvjerojatnije dobiti na gostovanju u New Yorku na slavnom festivalu Next Wave.

1988. u Berlinu će se premijerno odigrati veliki zajednički projekt trojice slavnih njemačkih koreografa. Svaki koreograf svoj dio predstave posvetit će svojim, ništa manje slavnim, učiteljima: **Reinhild Hoffmann** Kurtu Joosu, **Arila Siegert** Gret Palucca i **Susanne Linke** Mary Wigman.

Web

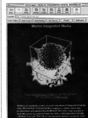
Web-stranice o izvedbenim umjetnostima:
http://www.ballet-tanz.de



- nove stranice njemačkog časopisa ballet international/tanz aktuell s 40 stranica na njemačkom i engleskom. Donosi sažetke tekstova iz tekućeg broja časopisa. Otvorena vam je mogućnost i da svoje informacije stavite na njihove stranice. Link stranice donose adrese bitnih plesnih skupina i institucija u svijetu.

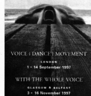


http://www.voyagerco.com/LA/
- stranice o projektu Green Room Laurie Anderson. Možete naći i podatke o projektu Theme Park koji priprema s Peterom Gabrielom i Brianom Enoom.
http://www.merlin.com.au/stelarc





- stranice australijskog umjetnika Stelarca donose bogatu dokumentaciju o njegovom dosadašnjem radu, ali i nove *real time* događaje. Nedavno proširen materijalima o najnovijem Stelarcovom performansu *Parasite*.
http://www.srl.org
- Survival Research Laboratory, vrhunski pripremljene web stranice o jednoj od najzanimljivijih suvremenih skupina, koja se u svojim predstavama koristi kibernetičkim strojevima
http://www.merce.com
- Merce Cunningham Dance Foundation - stranice sa arhivom slavnog koreografa, informacijama o novim projektima, podacima o turnejama i seminarima te projektima na web-u.



Karantena 97 - Dubrovnik je napokon dobio novu alternativnu kazališnu manifestaciju. Riječ je o osmodnevnom (15. 7. - 22. 7.) plesno-kazališnom festivalu u organizaciji Teatra Gromkog i Art radionice Lazareti. Tijekom festivala u Dubrovniku predstavit će se Suzana Koncut i Ivan Peternelj iz Ljubljane, Inat iz Pule, Daska iz Siska, Pinklec iz Čakovca te Lero i Teatar Gromki iz Dubrovnika.
Informacije: Art radionica Lazareti, Pobijana 8, Dubrovnik, tel/faks: 020 23 497

Imaginarna akademija

Imaginarna akademija - Centar za dramsku umjetnost u suradnji sa Akademijom dramske umjetnosti i Ohio University od ove godine organizira radionice u svom novom centru u Grožnjanu, a programi će se odvijati u dvije faze. Prva, filmska, počinje 14. srpnja i traje do 28. srpnja, a obuhvaća tri radionice: scenarističku pod vodstvom **Lewa Huntera**, osnivača studija za scenarij, profesora na UCLA; produkcijsku pod vodstvom **Rajka Grlića** i s gostima **Bobom Nicksonom** i **Lisom Bruce** iz njujorškog Orenda Filma, profesoricom scenarija **Yvette Biro** s NYU i **Arsenom Ostojićem**, našim redateljem koji živi i radi u SAD; i dokumentarističku koju vodi prof. **Nenad Puhovski** s gostima **Christine Choy** iz New Yorka, **Pavelom Schnabelom** iz Njemačke, **Malcolmom Brinkworthom** iz Velike Britanije i **Petrom Krelјom** iz Hrvatske. U drugoj fazi, kazališnoj, Decrouxov student, **William** Fisher sa Ohio University vodit će naprednu mimsku radionicu koja će biti finalizirana u obliku predstave sljedeće godine u SAD, a radionicu „Dramaturgija plesa" za koreografe i dramaturge vodit će dr. **Vjeran Zuppa** i **Goran Sergej Pristaš**.
Informacije: Centar za dramsku umjetnost, Hebrangova 21, 10000 Zagreb, tel. 01/447 210, faks: 01/417 476


Lew Hunter Foto: S. Novković

Međunarodni kazališni festival mladih u Puli, MKFM, i ove godine nastavlja se kao workshop festival - ljetna kazališna škola, ove godine već kao član IETM-a, ELIA-e, IITM-a i u mreži UNESCO-a.
Predavači koji će ove godine, od 10. srpnja do 20. kolovoza, na poziv umjetničkog direktora festivala mr. Darka Lukića, voditi workshope za glumce i kazališne producente, propagandiste i organizatore, dolaze s europskih i američkih sveučilišta i ustanova.
Dominique Mercea, asistent Pine Bausch iz Wuppertala, vodi workshop scenskog pokreta, Roxane Silbert iz Royal Court Theatrea iz Londona workshop glumačkog pristupa dramskom tekstu, Jorge Alonso iz Portugala poučavat će metode ruske klaunerije i Leeja Strasberga, William Fisher s Ohio Univerzityja corporal mime, tehnike Etienne Decroux i Marcel Marceau, Carlo Damasco iz Teatro Dell'Mediterraneo i ove će godine voditi workshop klasične tehnike Commedije dell'Arte, a Orlando Forioso iz Italije workshop uporabe maske u klasičnom kazalištu Mediterana, od Grka i Rimljana do danas.
Teorijski workshopi obuhvaćaju kazališni management, propagandu, autorska prava, sponzoriranje i networking u suvremenom kazalištu, a vodit će ih Annemarie Turk, Ulrike Geissner i Peter Back - Wega iz Kulturkontakta u Beču, dok će workshop kazališne edukacije (modeli, načini i iskustva) voditi prof. dr. Jim Mirrione s New York Univerzityja.
Kao i prošle godine, usporedo s ovim radionicama održat će se workshopovi scenske glazbe, scenografije, kostimografije, dramskog pisanja te dramska radionica za najmlađe. U okviru festivala planiran je i susret direktora i umjetničkih voditelja festivala mediteranskih zemalja, kao radni sastanak na kojemu će se koordinirati budući sustav radionica i suradnja na zajedničkim projektima.
Informacije: Istarsko narodno kazalište, Matka Laginje 5, 52100 Pula. tel. 052 212 677, faks. 052 214 303.

Svaki pogled, svaka gesta u predstavi mora imati svoj smisao, svoje značenje. Razbacivanje gestama, riječima, pokretom, scenografijom nalazim štetnim za kazališnu umjetnost

Volim pametno kazalište

razgovarao: Kruno Petrinović

Eduard Miler, slovenski redatelj, studij kazališne režije završio je u njemačkom gradu Stuttgartu. Direktor je Mladinskog (SMG) u Ljubljani u jednom četverogodišnjem mandatu. Gledateljima u Zagrebu poznat je ponajprije po režiji jedne od najizvođenijih ZeKaeMovih predstava Magic & Loss, rađene po Brucknerovom tekstu Bolesti mladeži. U profesionalnim krugovima poznat je po izvanrednom smislu za rad s glumcima.

EDUARD MILER

Nakon izuzetno uspješne predstave u ZeKaeMu, Magic & Loss, tek ove godine imamo priliku vidjeti Vašu novu predstavu u Zagrebu, ovaj put Brechtov Pir malograđana *u Kerempuhu. Zašto Vas tako dugo nije bilo?*

Eduard Miler: Najprije bih želio naglasiti da su uvjeti u kojima sam radio predstavu *Magic & Loss* bili kao iz snova. **Darko Putak** je producentski obavio posao uistinu izvanredno. Glumci su bili odlični, uz to i željni novoga, teatarskog istraživanja, eksperimenta, a tehnika i organizacija bili su besprijekorni. Slične uvjete rada imao sam još jedino u Mariboru kod **Pandura** i u beogradskom Jugoslavenskom dramskom pozorištu kod **Ćirilova**. Međutim problem se pojavio s mojim

preuzimanjem direktorske funkcije u Mladinskom (SMG) u Ljubljani. Čim te tjedan dana nema u kući, već imaš kazalište u stvarnom životu, tako da sam za trajanja četverogodišnjeg mandata odlučio ne micati se iz Mladinskog.

F *Niste li u međuvremenu kontaktirali sa Zagrebom?*

E. Miler: Jesam, dakako, ali nisam mogao doći. Sada radim u Kerempuhu, a bila je dogovorena suradnja i sa ZeKaeMom. U lipnju sam trebao početi raditi Shakespeareov tekst *Na tri kralja ili Kako hoćete*, no suradnja je otkazana. Na taj neodgovorni način me uprava tog kazališta zapravo izigrala, jer sada imam četiri mjeseca rupu u rasporedu. Već više od godinu dana moj je termin bio rezerviran za tu predstavu. No nije ZeKaeM jedini neodgovoran u Hrvatskoj. Slična stvar dogodila se i s organizatorima Splitskog ljeta. Možete zamisliti što to za mene i u financijskom pogledu znači. Iz sadašnje perspektive čini mi se da je **Ljubština** jedini čovjek ovdje s kojim se može nešto dogovoriti. Zbog toga Kerempuh.

F *Bili ste realna kazališna zvijezda u bivšoj Jugoslaviji. Režirali ste u Splitu, Zagrebu, Beogradu, Ljubljani, dobitnik ste brojnih prestižnih nagrada...*

E. Miler: Ne bih rekao da sam bio zvijezda, nisam to niti mogao postati, budući da sam se uvijek nalazio izvan najutjecajnijih krugova. Da ne spominjem **Ristića** i **Jovanovića** koji me uopće nisu voljeli. Ja sam radio po cijeloj bivšoj državi, ali sam uvijek bio manje više sam, bez lobbya i zaleđa.

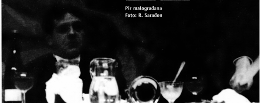
F *Je li sukob bio ideološke naravi ili je bila riječ o formalnim, umjetničkim nazorima?*

E. Miler: Ja sam isto tako stari ljevičar, kao što su se i oni određivali, no mislim da osnovni razlog leži u činjenici da se meni taj njihov primitivni politički teatar uopće nije sviđao. Apsolutno nisam mogao podnijeti te patetične spektakle kojima su oni pokušavali popularizirati kazališnu umjetnost. Na estetskoj razini to nije vrijedilo i značilo ništa. Oni su kao rušili neke tabue u kazalištu i slično, gluposti, a sve se više manje temeljilo na jeftinim efektima. Mislim da nije umjetnički revolucionarno, ako glumac na pozornici izgovori najvulgarniju psovku i slično. S druge strane oni su meni predbacivali svojevrsni erotizam i slično. Govorim načelno. Dakako da je svatko od njih napravio i poneku odličnu predstavu, većinom na početku karijere.

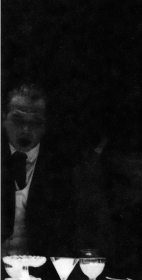
F *Sami ste rekli da ste lijevo orijentirani intelektualac. U čijim djelima pronalazite teoretska uporišta za Vašu djelatnost, koji autori su Vam bliski i prihvatljivi?*

EDUARD MILER

Pir malograđana
Foto: R. Sarađen







Najbolje je kada ne znaš točno kako da nešto napraviš. Umjetnost mora biti svojevrsna avantura traženja



E. Miler: Ja nikada nisam bio dogmatski ljevičar, nikada moja pozicija nije bila do kraja definirana. Inače, od 1969. do 1973. svake sam godine dolazio na Korčulu. Zanimali su me filozofski modeli, kao načelne mogućnosti razvoja jednog civiliziranog bića ili bolje reći njegove eventualne promjene u antropološkom smislu. Inače sam melankolik i skeptik, tako da mi utopističke ideje izgradnje novog čovjeka i takovrsni optimizam niti najmanje ne pristaju. Korčulanska škola izuzetno mi je odgovarala zbog svog širokog idejnog dijapazona i različitosti mišljenja filozofa koji su se tamo sastajali i radili. Tamo nisu dolazili samo ljevičari poput **Marcusea** i **Blocha**, nego i **Kolakowski**, **Pirjavec**, **Habermans** i **Fink** isto tako. Ja sam tada imao dvadesetak godina i nisam mnogo toga razumio, ali su me takve stvari intelektualno privlačile. Trivijalni, malograđanski komunizam me nikada nije zanimao. Kad radim predstavu krećem uvijek od sadržaja. Razgovori sa Sergejem (**Pristašom**) za vrijeme rada na Brucknerovom tekstu *Bolest mladeži* i predstavi *Magic & Loss* jako su me nadahnjivali. Već on primjerice pripada jednoj drugoj generaciji koja polazi od forme. Meni je sadržaj najvažniji. Iza njega slijedi glazba. Ja sam vizualni idiot, vizualno me brzo umara. Ne idem u kino, ne volim spektakle. Spor sam. Ono što ja radim dva tjedna na probama s glumcima Ljubiša Ristić napravi u pola sata. Svaki pogled, svaka gesta u predstavi mora imati svoj smisao, svoje značenje. Razbacivanje gestama, riječima, pokretom, scenografijom nalazim štetnim za kazališnu umjetnost. To jednostavno razbija koncentraciju toliko potrebnu za druge bitne stvari.

Na čemu Vi osobno ustrajavate?

E. Miler: Da se dobije ono što je u teatru najjače, mora se inzistirati na tišini, koncentraciji. Najvažnije je pstaviti kreativni prostor za gledatelja. Cirkus i slične zanatske atrakcije me ne zanimaju. U tom slučaju, naime, samo pasivno sjediš i gledaš kako te netko fantastično zabavlja. Ja ne želim da mi daju sve, ne volim bombardiranje, svojim predstavama želim probuditi gledatelje, potaknuti ih da razmišljaju svojom glavom. Volim pametno kazalište. Mnogo toga što se trenutačno igra po svijetu graniči s debilnošću. Meni nedostaje neka nova vrsta političkog teatra. Kazalište bez oštrih misli i ideja, koje radikalno ne problematizira društveno važna pitanja nema mnogo smisla. Švicarski redatelj **Marthaller** jedan je od tih novih ljudi. U svojoj prvoj predstavi Murx (Fušeraj) on je napravio fascinantni dijagram njemačkog društva koristeći samo pjevanje, šutnju i slična krajnje minimalistička sredstva. To je jako teško napraviti. Drugo, pitanje katarze za mene je i nadalje relevantno. Meni kao gledatelju to se događa kada gledam predstave **Pine Bausch**, **Wilsona**, **Fabrea**..., ili filmove **Tarkovskog**, **Bergmana**...

Kažete da Vam nedostaje svojevrsni radikalizam u problematizaciji stanovitih pitanja. U čemu je po Vašem mišljenju problem? Nedostaju li možda relevantni tekstovi?

E. Miler: Iako ih u Hrvatskoj i Sloveniji trenutno nema, u svijetu je prava poplava dramskih tekstova. Danas u umjetnosti ima toliko kiča, toliko bleferanja da me hvata jeza. U kazalištu se danas prvenstveno priča u prazno. To je povezano s vremenom u kojem živimo. Rijetke još, čini se, tište pitanja zašto i kako. Kao što kaže **Heiner Müller**, najbolje stvari u umjetnosti rađaju se neposredno nakon katastrofa, kada još ničega nema. Staro je srušeno, a treba postaviti temelje za nešto novo. Vremenski odmak u pravilu obrnuto proporcionalno utječe na kvalitetu umjetničkih ostvarenja. Danas je primjerice svejedno ideš li u kino, kazalište ili luna park, svugdje najniža zabava i limunade. Danas se može divno preživjeti i bez umjetnosti, za njom više niti nema potrebe, lako se gura dalje, lagodno se živi. U Njemačkoj su čak i glumci prije dvadesetak godina bili strašno angažirani, danas se ponašaju kao ovce. Prestrašeni su i izgubljeni. Boje se da ne izgube posao, karijeristi su, ne bih se niti usudio nazvati ih umjetnicima. Sve je dosadnije baviti se kazalištem i pratiti ga. Danas se karijera može napraviti s umjetnički minornim ostvarenjima. Problem je dakako prisutan na više razina, no to je glavni razlog. Nitko više ni u što ne vjeruje, čak niti u demokratizaciju u postsocijalističkim zemljama u političkom pogledu. Ljudi su frustrirani.

U kulturološkom smislu suglasni ste dakle s Gramscijem koji kulturu načelno definira kao kritiku (kapitalističkog) društva?

E. Miler: Da, umjetnost uvijek mora postavljati pitanja, mora pokušati sagledati suštinu stvari.

Koliko ja sam u tome kao redatelj uspijevam ne znam. Pokušavam ići duboko. Uživam na predstavama poput *Jarčevog pjeva* Theatra du Radeau iz Francuske. Pola dvorane na Eurokazu je spavalo, no baš to njihovo spavanje je bilo predivno, ono ti je jednostavno osiguralo prostor za meditaciju. Predstava je inače bila jako spora, no zašto bi se kazalište uopće moralo utrkivati u brzini sa željama američkih filmskih producenata. U kazalištu ne postoje mogućnosti za brzinsku utrku s filmom i drugim medijima. Svi pritom zaboravljaju na glumca, najvažniji element u predstavi, budući da on jedini može posredovati čistu energiju gledatelju. Jednim jedinim pokretom, jednim pogledom u pravom trenutku... Kazalište je živo i neponovljivo, svi međutim lako zaboravljaju na njegove atribute komparativne prednosti. Čak nije niti važno može li kazalište isto što i drugi masovni mediji ili ne! Kazalište je medij za izabrane. Ako nemaš sluha ne možeš slušati klasičnu glazbu, ako nemaš ništa u glavi ne možeš razumjeti dobru kazališnu predstavu. Stvari su vrlo jednostavne. Kazalište nije za sve, ono je uostalom oduvijek bilo subvencionirana umjetnost.

Na osnovu čega odabirete tekstove za svoje predstave? Zašto Brechtov Pir malograđana, *a ne* Galilei *primjerice?*

E. Miler: *Galilei* je loše napisan tekst, iako je osnovna ideja dobra. Režirao sam doduše neke loše tekstove poput Wedekindovih zbog tematike. *Pir malograđana* radim već treći puta, režirao sam već *Baala* i sigurno ću ga opet raditi, sjajan tekst, a napravio sam i *Bubnjeve u noći*, te *U gustišu gradova*. To su otprilike svi njegovi tekstovi koji me zanimaju. Svi ostali iziskuju prilične dramaturške zahvate. Mladi **Brecht** je izuzetno provokativan, kasnije je odlučio podučavati ljude. Kod Brechta je problem da on s godinama sve više gubi na oštrini, postaje sve deklamativniji, dakako u brechtovskom smislu. U usporedbi s drugima on je dakako i nadalje značajan. *Pir malograđana* je sjajan dijagram stanja građanskog duha, njemu imanentnog barbarizma i primitivizma. Psihološka stanja njegovih likova vrlo su slična onima oko nas danas u stvarnosti. U njemačkom postoji izraz *alltäglicher Faschismus* (svakodnevni fašizam). Ja mislim da se svakodnevno treba boriti protiv svih njegovih manifestacija na svim razinama, čak i onih koje nam se na prvi pogled čine najbezazlenijima. Poslije iskustava Drugog svjetskog rata moja je generacija bila uvjerena da se nešto slično nikada neće ponoviti. Katastrofe poput rata u bivšoj Jugoslaviji ipak se vrlo lako događaju i vrlo brzo izbijaju. Samo treba pripremiti teren.

Dvije godine i sami ste radili u Beogradu!

E. Miler: Da, i vjerujte imao sam jako dobar uvid u to kako je sve započinjalo. Iluzorno je vjerovati da smo se jednom zauvijek nečeg lošeg riješili.



Kazalište je medij za izabrane. Ako nemaš sluha ne možeš slušati klasičnu glazbu, ako nemaš ništa u glavi ne možeš razumjeti dobru kazališnu predstavu

Zbog toga zagovaram svakodnevnu borbu protiv svih oblika fašizma. Trenutno je najveći problem što moderni kapitalizam nema nikakav model svog vlastitog spasa i opstanka. Mislim da teatar mora biti svojevrsnim promatračem i analitičarom zbivanja u društvu, ne smije biti pasivan. Ja primjerice mislim da su *Izbacivači* jako zanimljiva predstava, jer vrlo precizno pokazuju bezizlaznu poziciju klinaca uhvaćenih u tom svijetu. Pogotovo na početku i na kraju. Ona je možda popularna i služi se određenim sredstvima da bi takva bila, ali je istovremeno i vrlo inteligentna i pametna, radikalna. Ide do kraja. Ta predstava se u stvari bavi klasičnim teatarskim pitanjem, strahom da se ne ostane sam, strahom pojedinca od izlaska iz stanovitog kolektiva, zajednice.

U biti je Brecht posljednji optimist, posljednji važniji dramski pisac koji je vjerovao u mogućnost promjene. Mislite li da se danas optimiste može identificirati s nedovoljno informiranim ljudima?

E. Miler: Da, iako mislim da je svakome privatno određena količina naivnosti nužan preduvjet za mogućnost funkcioniranja uopće, ali profesionalno, iluzija bismo se trebali što prije osloboditi. U kazalištu pogotovo. Mi možemo u kazalištu maštati, čeznuti, nadati se, ponuditi čak i naše male modele stvarnosti..., ali prvo moramo znati postaviti prava pitanja. Nije važno s koje pozicije se kreće, važni su rezultati. Često se pitam zašto ljudi još uopće idu u kazalište, kada je ono postalo toliko dosadno, samodostatno. Puno se priča, pozira, gestikulira, svi žele biti jako važni..., strašno. U kinu se još možeš i zabaviti, koncentrirati se na druge elemente, ako ti priča ide na živce, u kazalištu ne.

Spomenuli ste u razgovoru prije početka intervjua film Romeo i Julija u krajnje negativnom smislu. Zašto ne takav film, ako je to jedini način da se Shakespeareov tekst u više manje integralnom obliku proda milijunskom auditoriju?

E. Miler: Zašto bi se Shakespearea uopće prodavalo? Ja osobno taj tekst ne bih radio, jer je loš. Osim toga nivo komunikacije koji taj film promiče je katastrofalan, bolje da o tome niti ne govorim. *Hamleta* bih primjerice uvijek radio, to je još i danas jedan od najmodernijih tekstova. Strah države, izgrađene na zločinu, ta paranoja poslije brutalnog zločina prisutna je danas i u Srbiji. Mislim da je moguće radikalizirati i Čehova, ne znam zašto nitko to ne čini. Očito se tekstovi dovoljno duboko ne promišljaju. Estetika je za mene sekundarna.

Stojsavljević je napisao da ste prije desetak godina priču o malograđanima uprizorili posve osobno, čeprkajući po podtemama komada u želji da aktualizirate Brechtove opće teze o dvostrukom moralu i licemjerju kao dominantama modela ponašanja sitne buržoazije. Dolazite li možda sada u Zagreb da kroz Brechtov tekst pokažete vlastito viđenje naših trenutačnih problema u Hrvatskoj?

E. Miler: Kad sam režirao Brechta u Ljubljani, u bivšoj Jugoslaviji vremena su bila bolja, što znači da je to bilo lošije vrijeme za kazališno stvaranje od ovoga danas. Na manifestativnom nivou su danas svi sretni: imaju svoje zastave, s kojima rado mašu, grbove, države..., no iza tih fasada događaju se stravične stvari. Mene baš one zanimaju. Mehanizam koji upravlja ponašanjem malograđanina je krajnje jednostavan. Teoretski ga je Reich jako dobro analizirao, zatim **Ödön von Horvath** u svojim dramama, ali i teoretskim tekstovima... Brecht je genijalno opisao tu erupciju egoizma, primitivizma, trivijalnosti, njihovu raspojasanost. To je današnje opće stanje, na žalost ono je prisutno i u umjetničkim i intelektualnim krugovima. Kada se samo sjetim idiotskih mišljenja i komentara ljudi koji važe kao pametni u svojim sredinama, poput **Handkea**, ali i **Turinija** i **Enzesbergera** koji su posve promašili u svojim razmišljanjima o ratu u bivšoj Jugoslaviji. Dupli moral nije isključiva privilegija malograđana. On postoji i kod intelektualaca, i kod ljevičara... Mnogi su nesposobni vidjeti stvari kakve jesu. Šokira me takav intelektualni kukavičluk. Tko je

EDUARD MILER

Magic & Loss
Foto: S. Subotić

od njih došao u Hrvatsku da vidi što se stvarno događa?

Mislite li da je njihov pogled na svijet ideološki preduvjetovan, da su oni sposobni vidjeti samo ono što odgovara njihovim kulturološkim konstrukcijama?

E. Miler: Točno, mehanizmi su isti. Nije li čudno da danas u medijima ne možeš čuti pametni, filozofski razgovor. Pametni ljudi su ekskomunicirani iz medija, ne uklapaju se u njihove sheme. Mnogi su stoga posve ušutjeli, sociolozi, antropolozi koji bi morali nešto reći. Jednostavno nemaju prostora. On u potpunosti pripada političarima, priučenim ljudima, napola informiranima. Takvo stanje lako je ideološki definirati. Svi znamo o čemu se radi.

Kako Vi vodite glumca kroz tekst do predstave?

E. Miler: Škole i njihove metode su mi poznate, neke su i važne, ali ne oslanjam se niti na jednu od njih. Čitanja teksta i razgovor o njemu su za mene najvažniji. Intenzivno radim s dramaturgom. Glumac mora najprije intelektualno, ali i intuitivno fenomenološki prokužiti stvar, da bi krenuo u drugu fazu povezivanja fenomena s tekstom. Tek tada krećemo u prostor, ali ne još u aranžirke. Tražim stanja, koja su po definiciji statična. Tek nakon toga dopuštam ono što **Stanislavski** naziva improvizacijom. Tek nakon što tekst prođe kroz glavu i cijelo čovjekovo biće, moguća je kreativna faza. Tu nema popuštanja. Nekima ide lakše, nekima teže. To je individualno. Ponekad je jako dobro da se čovjek malo muči. Ja sam primjerice po prirodi lijen, osim što sam spor, tako da kada imam rješenje unaprijed više ne radim. Najbolje je kada ne znaš točno kako da nešto napraviš. Umjetnost mora biti svojevrsna avantura traženja. Moraš načelno definirati cilj na teoretskoj razini da bi uopće nešto započeo, ali ako unaprijed znaš kakav će biti rezultat u konačnici, bolje da niti ne počinješ raditi. Kada je predstava „gotova", ne volim izgubiti kontakt s njom. Ako živim u tom gradu pratim svaku izvedbu i kasnije razgovaram s glumcima. Uvijek je dobro ako imaš neki uzor. Danas međutim nema pravih ljudi na čelnim mjestima. Država i politika se sve više petljaju u kazališni život. Mislim da kazališna kuća mora imati zajamčenu potpunu slobodu kreiranja repertoara i rješavanja svih drugih pitanja. To je slučaj Mladinskog u Sloveniji. Tu se između ostalog krije i tajna kvalitete njegovih produkcija. Postoje i nezavisne grupe poput Freya, Betontanca... No umjesto da se prostor širi on se sve više sužava.

Imate li neki intelektualni uzor?

E. Miler: Heiner Müller za mene je najveći i najjači, jer je uvijek provokativan. On određeni problem tematizira s više aspekata, uvijek radikalno i iznenađujuće. S njim ne moraš biti suglasan, da bi ga volio. Njegovi su tekstovi puni oštroumnosti, znanja, ubojitosti. On ne nudi rješenja, nego ti omogućava da dišeš, daje ti zraka, prostor za razmišljanje. Kakvo je stanje danas u Hrvatskoj možete zaključiti između ostaloga i po broju stalno zaposlenih dramaturga. Ti ljudi očigledno više nikome nisu potrebni. U Sloveniji je stanje slično, pa i u Njemačkoj. Ljudi odlaze iz kazališta, jer atmosfera nije dovoljno poticajna. Ti podaci dovoljno govore koliko se drži do pameti i inteligencije u teatru danas. Teatar je sam kriv za takvo stanje. Ne treba odmah kriviti druge.



Mnogo se, štono riječ, tinte prolilo u Hrvatskoj oko zahtjeva što ga je pred nas sve, kao ljude, ali prije svega pred umjetnike, poglavito pisce i pjesnike - još smo, naime, kultura u kojoj se pravo na riječ doživljuje kao dragocjena povlastica - postavio rat. Na goruć su se način, posve nepojmljiv raspričanoj tekućoj zapadnjačkoj *armchair* kulturnoj kritici što propituje arbitrarnost hijerarhija procedura predočivanja realiteta, reaktualizirala pitanja oko mogućeg umjetničkog oslikovljenja katastrofičnih sadržaja, jednako kao i stara modernistička pitanja što prijepor vide između angažmana (kakvog? *cui bono?*) i estetiziranog eskapizma. I svaki je put diskusija završavala otužnim zaključkom kako smo performativnoj snazi rata - kojeg li srama - posve nedorasli. Poezija nam je plutala u bljutavoj himničnosti, proza gacala u blatu neobujmljivih proturječja što su se taložila oko uzroka i posljedica, emocija i (ratne) logike, pojedinačne žrtve i strategijske pragme. Drame su nam svoje nemušte dijaloge jednostavno preselile u nove interijere - skloništa - no, jao, nastavljahu uglavnom imaginativno i dramaturški predvidljivo mucati. Na koncu, kome govoriti, zašto govoriti? Dokumentirati? Podsjetiti traumatizirane na njihove vlastite traume? Ili možda gluhome

Sada je drukčije, sada nas je na „Kuglinim" predstavama strah, skoro kao za vrijeme uzbuna. Od negdašnjih nježnih uličnih animatora „Kugla" se pretvorila u zlokobnog izazivača naše trpeljivosti, uspješno nas uhvativši u mišolovku

piše: Lada Čale Feldman
snimio: John Housen

KUGLA U GLAVU I

Kugla - GGO Danska
Ratna kuhinja
ZeKaeM - Prostori podzemlja

„svijetu" žalopojkama probijati uši, prokazati krivce, rasteretiti dušu? Napokon, kako govoriti? „Poetski transportirati", ljupko uobličiti, zamamljivo prepakirati kaos i destrukciju? Kazalištu je, kako, čini se, misli **Kugla**, jedinome moguće izbjeći mlačnost doživljaja što je neumitno proizvodi potapanje ratne strave u retorikom razblaženu otopinu jezične kupke. Stoga ovaj niz predstava nastalih u devedesetima ostvaruje sklopivši, prema njoj neizbježni, faustovski *pakt* s ekspresivnim - slikovnim, akustičkim, „ugođajnim", ritmičkim, kostimografsko-rekvizitskim, karakterološkim, psihodramskim i inim - materijalom užasa, s prokušanim sredstvima indukcije anksioznih i agresivnih stanja u njihovih voljnih i nevoljnih recipijenata. U tople domove u koje, kako se zanosimo, prodiru samo ružne medijske slike, pale su bombe, kuhinjski predmeti razletjeli su se po dvorištu ili propali zajedno s nama u podzemlje kako bi, poput nas, preživjeli, čili za novi susret s udarcem. Ovo nije prvi put da Kugla po prostoru igre rastrošno razastire predmete-prepreke kretanju tijela svojih izvođača - ovaj put bio je to staretinarski muzej odbačene željezarije i limarije, metalnih šipki, lonaca, tava, lavora, zaimača, metlica za bjelanjke, koji su u uzajamnom srazu nezasitno proizvodili promišljeno ritmizirane ali zato ne manje zaglušne zvuke. Tijela Indoša, Mica i Kiće - jer nadimci su ovdje jedina punopravna





TRBUH

umjetnička imena - glavinjala su u tom mehaniziranom ritmu naprijed-natrag te su se, premda stiješnjena u uzanom pravokutnom „bazenu“ podruma na rubovima kojega su se nizala gledališna sjedala, s jedne strane odvojena od izvođačkog prostora metalnom mrežom, neprestance doticala one prijeteće malene udaljenosti od gledatelja unutar koje se, od kad je svijeta i vijeka i kazališta, mute jasni obrisi rituala i predstave, te zameću izdanci magijskog straha publike od dodira s igrom pomaknutim, poludjelim, „zaraženim“ glumcem. Titrao je taj prostor između Kugline trojke i gledatelja, užaren ne samo gustoćom zvukovnih poticaja, nego i snomornim vehementnim zamasima igrača koji su, u *prvom činu*, kako kazališna cedulja kazuje, bacali lonce u zrak, disciplinirano i precizno dohvaćali šipke, te njima slamali i tukli jadne, nevine i svoje funkcije okrutno lišene posude za jelo.

Možda su se gledatelji koji su se posjeli meni preko puta, iza žičane mreže, osjećali zaštićenima, ali ja nisam, bojala sam se doslovce za vlastitu glavu - vjerovala sam samo impresivnoj spremi i stezi glumaca, općinjena kohezijom i dosljednošću kreativne volje koja je s izuzetnom profinjenošću i smislom za kazališnu vlast nad prostorom i vremenom balansirala na tankoj žici moje tolerancije. Daleka su mi sad bila sjećanja na Kugline svojedobne ambijetalne predstave, predane arheološke potrage za zapretanom duhovnošću i plemenitošću svakodnevice, daleka mi je bila toplina njezina neposredna otvaranja publici koja nije lijeno razmažena redovitim, lako stečenim, udobnim i sigurnim mjestom u gledalištu kakva kulturološkim reminiscencijama protkanog i rafiniranog spektakla (u vrijeme Kugline premijere odigravao se glazbeno scenski *Biennale* s upravo tako intoniranom ponudom): recimo, dubrovačkim tajnim ljubavnicima s Graca (*Ljetno popodne*), slučajnim stanovnicima zagrebačkih gradskih smetlišta (*Meki brodovi*), preostalim prekupcima s tržnice (*Događaj u 16.16*), šetačima uz Savu (*Priča o djevojci sa zlatnim ribicama*).

Sada je drukčije, sada nas je na Kuglinim predstavama strah, skoro kao za vrijeme uzbuna. Od negdašnjih nježnih uličnih animatora Kugla se pretvorila u zlokobnog izazivača naše trpeljivosti, uspješno nas uhvativši u mišolovku: pred prizorima u koje nas uvlači - jer, morate znati, *Ratna kuhinja* se ne gleda, u njoj se tijekom predstave, gotovo bi se reklo, *živi, vrije, kuha, a da niti jednog trenutka izvođači ne prekoračuju ovlasti što im ih jamči kazališni ugovor* - pretvaramo se, prestravljeni, istodobno i u krvnike i u ratne žrtve što bi se najradije u tri skoka pomamno dohvatile vratiju i riješile se mučne vlage hladnoga podzemlja u koje bijasmo satjerani, a ponajviše frenetične zveke, lupe, tutnjanja, udaranja, lomljave, gruvanja, bubnjanja, cvileža i vriske kojima bijasmo bespoštedno izloženi. Ne čusmo sirene, medijske najave, razjašnjenja, isprike i podatke - ne znasmo gdje, tko, koga, kada i zašto. Ali, dobrano se podsjetimo *kako!* I poželjesmo - barem klaustrofobičari poput mene - pobjeći s predstave, no pobjeći s nje, baš kao i iz skloništa, iz rata, iz svijeta, *s lica zemlje*, gdje će nas napokom *pustiti na miru*, nažalost, jalova je i povrh svega privremena namisao za koju nam Kugla ostavlja, ako hoćemo, otvorenima vrata provedbe - vrata, naime, svojega gledališta - izvrgavajući preziru i ruglu njezinu lagodu i provizorij.

Imamo li imalo časti (koje li bezvrijedne riječi, no časti je imao čak i Klaudije, premda je razjurio „Gonzagovo umorstvo“!) i savjesti prema svima onima koji jednostavno nisu mogli izići „na čisti zrak“, osjetit ćemo pretezanje simboličke nužde kojom nas Kugla prisiljuje da ostanemo dionicima bučnih đavolskih orgija koje uprizoruje, nazivljući ih, u drugom činu, „igrom ratnih zločinaca“, na koju se njezini akteri uzajamno dozivaju razderanih glasova vrišteći u šupljine starih reflektora. U trećem, pak, završnom činu, a tom klasicističkom strukturom Kugla odaje parodično-štovateljsku počast kako još perzistentnim obzorom kazalištarskih očekivanja, tako i tragičkoj, istovremeno uzvišenoj ali i posvema etički i poetički posrnuloj tematici patnje, muči se i razara život - čovjeka s jedne i nekog čudnovatog životnog oblika od metalne konstrukcije što nalikuje na slona, koji umire uz praskave zvuke trombona, s druge strane. Ili, kako bi se sama Kugla u svojoj kazališnoj cedulji jezgrovitije izrazila, „Nasilje, nasilje, nasilje, ulično nasilje, nasilje, nasilje, nasilje, nasilje, ulično nasilje, nasilje u gradovima, nasilje u selima, nasilje u prirodi - nasilje!“

„Nasilje, nasilje, nasilje, ulično nasilje, nasilje, nasilje, nasilje, nasilje, ulično nasilje, nasilje u gradovima, nasilje u selima, nasilje u prirodi - nasilje!“

Dakako, mi, koji smo, neki razmjerno „lagodno“, neki košmarno, rat iskušali na vlastitoj koži, možda smo preumorni da bismo se nasilju, za volju nečije beskompromisne artističke vjere ili umjetno adoptirane širokogrudne otvorenosti za svaki kazališni eksperiment, tako nesuzdržano predali, kao što mu se, posuđujući njegove smiješne pljačkaško-razorne rekvizite, kroteći njegove znakove i posljedice promišljenom estetikom ružnoće i sadomazohističke okrutnosti, te skrivenom glazbenom organizacijom topovske rike, odaju Kuglini glumci i glazbenici. Zato valja znati da je predstava namišljena za inozemnu publiku, koja će valjda smoći snage da se žrtvuje tih pedesetak minuta. Jer, zboreći o nasilju umilnim, razgovjetnim glasovima naslijeđenih predstavljačkih obrazaca što ih jedino valja umješno ispremetati, smatra Kugla, samo ga, tješeći svoju ustreptalu tjeskobu, zataškavamo.

Lada Čale Feldman je teatrologinja iz Zagreba.

Niti najstariji od nas (iz Schmrtza) neće u ovom stoljeću doseći neku umjetničku zrelost, tj. postići nešto dovoljno veliko i apsolutno relevantno da bi bilo vrijedno rušenja na početku slijedeće ere

"Strah nas goni da se gotovo autistički okrenemo unatrag - tradiciji avangarde, apsurdu, popartu, punku, konceptuali, postmoderni - ne nužno povezanim stvarima koje razumijemo i volimo. Mislimo da nije grijeh, primjerice, ponavljati rješenja iz performansa šezdesetih; kao prvo, svi ti brojni i suludo brzi odsječci 20. stoljeća imaju jednako pravo na reeksploataciju kao i puno dugotrajnija i često oživljavana ranija razdoblja kulturne povijesti; kao drugo, svi strahovi i strahote na kojima su se oni hranili opstaju i danas, u tolikim razmjerima da se svim tim idejama treba bučati odjednom i na sav glas. Ti strahovi možda nisu toliko prisutni u nekoj situaciji stvarne vanjske ugroženosti, ali zbog gornjih razloga itekako postoje unutar pojedinačnih osoba. **Schmrtz** nije pokret ni jedinstvena koncepcija, nego jedina šansa da se velik broj takvih pojedinačnosti popne na scenu u isto vrijeme. Oni se na pozornicu u prvom redu penju zato da bi uopće bili, stoje pod reflektorom da se vidi kako zapravo izgledaju; i tek tada puštaju van svoj strah, svoje frustraciju, svoje veselje ili naposljetku, svoju ambiciju ili fantaziju." (Schmrtz Theatre)

Osvrt na kaos ili fenomen ne/prihvaćen kao Schmrtz Theatre

piše: Ivana Sajko

Sukladno mnogim uspjelijim i svjetski rasprostranjenim scenskim varijantama u kojima kazalište prestaje biti „lijepa umjetnost" te se transformira u nešto što bi se, subjektivno percipirajući, moglo nazvati „ružni fenomen" djeluje i zagrebačka skupina Schmrtz Theatre. Deklarirajući se kroz tvrdoglavo pridržavanje postulata neprihvatljivosti. Bez obzira na bezbroj kritika koje je moguće pridodati njihovim improviziranim nastupima schmrtzovci





svjesno izvršavaju egzekuciju kazališta, pa sa takvog „osviještenog" stajališta postaju ne samo ružan, već i zanimljiv fenomen. Odstup od umjetničkog atribuiranja vrši se konceptualno osmišljenim performansima kojima je cilj da odudaraju od koncepta. Otvoreno pozivanje na odmak od strukturalnih i formalnih razina izvedbe u ovom je slučaju organizirani poziv na anarhiju. No u provedbi takve ideje ne sudjeluje slučajni izvođač ili gledalac, već isključivo onaj koji beskompromisno ljubi pozornicu. Otkud ljubav u schmrtzovskoj kaljuži? Riječ je o široj pojavi recentne umjetnosti, koja već od početaka konceptualizacije, gubi subjektivan odnos spram svog proizvoda - tzv. umjetnine. Umjetnost se publici dvadesetog stoljeća predstavlja kao otuđena kombinacija izražajnih komponenata, kao samodostatna analiza koja na sav glas odbija da bude osjećana (kako od strane stvaraoca, tako i od onih koji je pokušavaju konzumirati).
Kako onda usmjeriti i čime opravdati svoju ljubav spram umjetnosti, nego vječnom dopadljivošću kaosa. Stvaranje istog ne iziskuje organizaciju, već samo odvažnost ili ludost (ali nikako neodgovornost) za provođenje ideje. Schmrtz proizvodi objekt voljenja. No ta se nakana razaznaje tek ispod slojeva razbacanog scenskog sadržaja koji sliči objesnom i prepotentnom buncanju s kritikom koja nije usmjerena prema unutra, već prema van. Spontano i nekonformistički aterirajući na apsolutno sve artističko - društvene pojave, obuhvaćajući institucionalne te pojedinačne gluposti i stereotipe.
„Japanci u 21. stoljeće ulaze tako da se nakon posla opuštaju mlaćenjem umjetnih krtica digitalnim maljem po glavi." (Schmrtz Theatre)
Nakon performancea kao što su "Brutalna olimpijada" (1995.), gothic-punk opera "Hyeronimus" (1996.), "Philip Glass kupuje komad kruha" iz 1997. godine, Dramolet Davida Ivesa izveden iste godine; te ovogodišnjih nastupa iz tetralogije Chelsea Girls : "Zrinka Šamija vas uči moderni ples" i "Maturalna radnja Ane Jurišić", Schmrtz Theatre odustaje od otuđene umjetnosti dvadesetog stoljeća jer nema ni smisla, ni vremena (s obzirom na visoki datum) da joj se prilagođava. Oni odabiru ono što nazivaju „lijepa propast". Javnu objavu prekida umjetnosti.
"Nas za sljedeće stoljeće školuju u ovom. Ni najstariji od nas (iz Schmrtza) neće u ovom stoljeću dosegnuti neku umjetničku zrelost, tj. postići nešto dovoljno veliko i apsolutno relevantno da bi bilo vrijedno rušenja na početku sljedeće ere. Isto tako, mi smo prestari da budemo oni koji će rušiti. Mi ćemo se u budućnosti morati prilagoditi kulturi 21. stoljeća, ali je sigurno nećemo začeti. Trudimo se barem biti relevantna pojava, stiješnjeni između **Fabrea** i **Pajitnova** (autora Tetrisa), između sedamnaeste i dvadesetprve, između 1995. i 1999., imamo jako ograničeni prostor djelovanja, a i jako ograničenu publiku. Tu ograničenost upravo i tematiziramo. Trudnice u "Zrinki Šamiji" možda i vjeruju geslima o "plesanju svojih osjećaja" itd. , ali oni koje će sutra roditi nužno će živjeti po kulturnom kodu koji neće uključivati ples, a možda čak ni osjećaje. Mi se bojimo te djece."
(Shmrtz Theatre)
Ravnajući se prema toj izjavi besmisleno je pokušavati smjestiti Schmrtz Theatre u kazališne okvire koji bi po svojoj izvedbenoj kakvoći (ili podnošljivosti) bili relevantni ili pak tražiti opravdanja kroz razne analitičke intervencije. Ovakvo kazalište, za način svoga funkcioniranja, ne traži isprike zato jer ima razlog: globalni umjetnički grč. S toga Schmrtz Theatre sasvim utemeljeno može i mora postojati kao neovisna pojava zaražena ekskluzivnim poprilištem pozornice na kojoj se iskreno i slobodno može raspadati.



Schmrtz nije pokret ni jedinstvena koncepcija, nego jedina šansa da se velik broj takvih pojedinačnosti popne na scenu u isto vrijeme

Looking back on chaos, or The phenomenon (un)recognised as Schmrtz Theatre

The most recognisable characteristic of the independent theatre company Schmrtz Theatre is their consistent obedience to the postulate of unacceptability and the conscious execution of theatre. Through their devotedness to chaos, an extraordinary mode of love towards theatre is developed. Schmrtz Theatre abandons the estranged art of the twentieth century. Instead of it, they opt for beautiful decay via public delaration of the termination of art.

A. P. Čehov:
Ujak Vanja
Tri sestre
ZeKaeM

režija: Paolo Magelli

Stanislavski je plakao

piše: Tomislav Zajec
snimila: Sandra Vitaljić

Vanju možemo protumačiti kao prijelaznu fazu na putu konačne dekonstrukcije, koja svoje veliko finale pronalazi u Sestrama, shvaćenim kao potpuno prepuštanje u potapanju svih iluzija

Razmišljati i pisati o putu stvaranja drame kroz paradoksalni obrat od dramskog zapleta prema stvaranju dojma, ugođaja, scenske atmosfere znači krenuti na put prema **Čehovu.** Dramatičaru čija se snaga ogleda u unaprijed jasnom postavljanju zadanih okvira svih dramskih situacija unutar kojih se, potom, odvija drama, lišena bilo kakvih naglih obrata, kulminacija ili efekata. U potpunosti otvoriti prostor igre i na taj način nedvosmisleno naznačiti njezin kraj već na samom početku značilo je inaugurirati jedan novi, impresionistički *minus* postupak koji se sastoji u svođenju događaja na fragmente sjećanja, prigušene emocije ili konačno, na rezignaciju koja dignitet izvjesnosti daje tek beznađu. Samo kroz tu izvjesnost tuge moguće je pročitati sva postupanja osoba na sceni kao djelovanja, koja mogu biti okrhnuta događajima, ali istinski usidrena tek za emociju kao središte dramske koncentracije. Emociju koju događaje kao nekad osnovne pokretače scenske napetosti stavlja u drugi plan, sama ih koristeći jedino za vlastito izvlačenje na površinu i dodatno oblikovanje. Na taj način i *Ujak Vanja* i *Tri sestre*, donose situaciju kao unaprijed ucrtani krug od kojeg u čitavom dramaturškom razvoju nema odstupanja, donose sve reakcije kao nešto proživljeno, te na kraju, donose i nadu, ali ne kao mogućnost, već kao slučajno zaostali odbljesak sjećanja. Egzistencijalna matica opisana propadanjem i uzaludnim žrtvovanjem mladosti i talenta u tmurnim prostorima ruskih pustopoljina konstanta je oko koje Čehov plete obje situacije. U uzaludnostima podvostručenim činjenicom da su je svjesni i sami likovi, i to najviše upravo u onim trenucima kad žude, kad iščekuju, sanjaju ili se žrtvuju potpuno neutemeljenim ciljevima, izbjegavajući na taj način pravo suočavanje sa samima sobom. Oni odbijaju preuzeti ulogu subjekta, te opciju presretanja osobnih strahova bez iznimke odbacuju, odabirući pusto iščekivanje razrješenja koje je uvijek u rukama drugoga; Serebrjakova i njegove nikad ostvarene karijere, neuzvraćenoj ljubavi Astrova prema Sonji, Soljonjevog pištolja, toliko iščekivanog puta u Moskvu... Primjera je bezbroj, a frustracije kao posljedice takve pozicije i izbijaju upravo u trenucima u kojima likovi postaju svjesni neprestanog ponavljanja početne pozicije koja tek blago varira od situacije do situacije u jednoličnoj struji kojoj su prepušteni potpuno bez snage, beskrajno umorni, svjesni da i konačno rješenje moraju prepustiti drugima. Na taj način, ostajemo bez klasičnog sukoba ili pak dinamičnog obrata, dok osvještenje leži tek u prihvaćanju rješenja kojeg su se likovi pribojavali od samog početka, predviđajući ga kao jedinu izvjesnost. Tim se ritualom i zatvara ispunjeni okvir besmisla, u potpunosti lišen *fizičkih* događaja kao mogućih elemenata koji bi donijeli razrješenje, jer oni ni u jednom trenutku ne predstavljaju elemente postiranja same dramske situacije.

Odabrati dakle, dramaturški postupak koji se u potpunosti koncentrira na egzistencijalnu situaciju kao svoje počelo znači biti izuzetno dobar u baratanju riječima. To također znači i otkriti način posrednog tumačenja istina, a da se time intenzitet prenesenog podvostruči, a ne umanji. Znači iznaći otklon od događaja isključivo kroz opisivanje događajima izazvanih emocija. Upravo takav pomak Čehov pronalazi služeći se humorom kao svojom konstantnom potkom, a dosljedan odnos spram humorizmu u obje drame o kojima govorimo, njegovom rješenju daje puni legitimitet.

Ujak Vanja

Tako preuzetu konstantu ironijskog odmaka Magelli je jasno utkao u *Ujaka Vanju*, dok je dosljedno prepoznavanje tih rješenja u *Tri sestre* donekle izostalo. Gdje leže razlozi tome? Jedno od mogućih rješenja nalazi se u različitom načinu interpretacije same arhitekture ovih dviju drama, te prvenstveno polazi od shvaćanja tragičnog kao svojeg temeljnog ishodišta. Na taj način, *Vanju* možemo protumačiti kao prijelaznu fazu na putu konačne dekonstrukcije, koja svoje veliko finale pronalazi u *Sestrama*, shvaćenim kao potpuno prepuštanje u potapanju svih iluzija. Takav je pristup nedvojbeno omogućio Magelliju mnogo veću slobodu kod poigravanja humorom u *Ujaku Vanji*, koji je ispunjen blagom, beskrajno tužnom, istančanom ironijom kao najuvjerljivijim alatom u oslikavanju ljudske rezignacije i posvemašnjeg beznađa. Na prostranoj pozornici koja iz glumaca gotovo sama izvlači snažnu ekspresiju, hrabro i potpuno otvoreno Magelli balansira između tragike i komike, naglašavajući da život zaista leži u onoj aristotelovskoj sredini između previše i premalo, bez nepotrebnog zavaravanja velikim gestama ili patetikom. Magelli poseže tek za malim

Ujak Vanja



detaljima: za s pravom mjerom pojačanom Marijom Vasiljevnom, za neprestanom igrom Ljuljačkom, za dramaturški odlično pročitanom scenom zabave iz drugog čina.
S druge pak strane, dok *Ujak Vanja* tragičnom prilazi s inverzirane pozicije, opisujući ga kroz prikriven i svjež humor koji se nadaje kao ono *prije*, *Sestre* barataju isključivo gorkom ironijom kao *posljedicom* tragičnih elemenata unutar same drame. Upravo je to razlog pomalo otežalog zaostajanja u svježini, te bijega u traženje rješenja izvan samog problema, prvenstveno kroz efekte koji, poput penjanja na monumentalni luster, zapravo nemaju stvarnije dramaturško opravdanje. Ironija koju donose *Sestre* ostaje bez pokretačke energije i donekle je isprovocirana, vjerojatno da bi nadoknadila početni zaostatak za *Vanjom*, što je svakako posljedica velike blizine dviju predstava, dok bi puno bolja koncepcija svakako bila u jasnom građenju odvojene metodologije koja bi izradila potpuno samosvojne pristupe toliko važnom pitanju humora u ovakvom tipu dramaturgije.

U već ranije spomenutom *minus* postupku kojim dolazi do pomicanja naglaska na


Tri sestre

Činjenica je da tako blisko postavljanje dviju predstava može dovesti do ogoljavanja vlastitog redateljskog postupka, tako da Magellijevo povremeno pribjegavanje istim rješenjima u njihovom drugom pojavljivanju daje dojam umora i iznošenosti

Ujak Vanja

događaje koji se uglavnom odvijaju unutar likova, sam prostor igre gubi odjednom svoju vizualnu važnost i zanimljivost, postaje skučen i odviše napučen egzistencijalnim informacijama. Polazeći od pretpostavke širenja tog prostora zbog stvaranja ravnoteže između unutarnjeg i vanjskog, nevidljivog i vidljivog, te zbog impostacije svojevrsnog dojma hladnoće već i prije samog *podizanja zavjese*, Magelli obje predstave postavlja na zaista veliku, gotovo praznu pozornicu. U *Ujaku Vanji* ona sugerira zimski vrt, s ljuljačkom koja dominira scenom. Gotovo potpuno oljuštena scenografija **Miljenka Sekulića** u *Sestrama* je još funkcionalnija, te s izvrsnom rasvjetom i sama za sebe dojmljivo kreira atmosferu.
Nepregledan prostor građanskog salona, naime, jasno naslućuje i ono što se odvija iza i izvan njega, naglašavajući Natašino i još zanimljivije *fantomsko* Protopopovljevo osvajanje egzistencijalnog prostora koji pripada sestrama i Andreju. Dakako, prostor igre u oba je slučaja potpuno otvoren sugeriranju bezizlazne otuđenosti, hladnoće proizišle iz distance nerazumijevanja, dok s druge strane donosi i vrlo važnu simultanost zbivanja u od Čehova jasno nametnutom preplentanju događaja na samoj sceni. Takva scenska razvedenost postavlja i sasvim specifične zahtjeve pred glumački ansambl u obje predstave. Njihova igra maksimalno je otvorena fizičkoj ekspresiji koja je u ovom slučaju nužna, jer se njome svladava monumentalnost same scene. Takav način glume ujedno dodatno naglašava unutrašnji život čehovljevih likova. Ističe njihovu nervozu, koleričnost, nezadovoljstvo, ostvarujući dojmljivu galeriju zaokruženih i živih osoba, koje su na hladnoću kako vanjskog prostora, tako i iskaza negativnog unutarnjeg raspoloženja, odgovorile živom ekspresijom naglašavajući unutrašnji kolaps, a ni u jednom ga trenu ne pretvarajući u grotesku ili paradoks.

Još jedno pitanje koje je nužno postaviti - zašto, napokon, dva Čehova, jedan za drugim? - svoje konačno razjašnjenje jednostavno ne može pronaći na ovom mjestu. Konačni odgovor, na kraju krajeva, znaju samo Magelli i ZKM. Iako se nikako ne bih usudio tvrditi da je takva odluka bila pogrešna, traženje postavljenog *zašto* za nas dobiva svoje utemeljenje u onom trenu kada se prihvatimo sagledavanja dobivenog i izgubljenog tim postupkom. Činjenica je, naime, da tako blisko postavljanje dvaju predstava može dovesti do ogoljavanja vlastitog redateljskog postupka, tako da Magellijevo povremeno pribjegavanje istim rješenjima u njihovom drugom pojavljivanju daje dojam umora i iznošenosti. Međutim, takvo postupanje, u pojedinim je slučajevima funkcioniralo i kao naglašavanje konceptualnog jedinstva i utemeljenosti redateljske intervencije, te promatrano tako, ne smije biti jednostavno protumačeno kao iscrpljenost. Na primjer, trenutak smirenja na kraju obiju predstava donosi sasvim sigurno namjernu podudarnost - Sonjino i Vojnickovo zbrajanje računa za stolom ima svoju simboličku sjenu, kao i apatičan red u proscenijU na kraju *Sestara* u kojem se katarzično rješavaju i posljednje nedoumice o mogućnostima izlaska i za jednu od tri junakinje.
Drugo je pak pitanje ono, o različitosti redateljskog pristupa predstavama, koje bi išlo za tim da je režija *Ujaka Vanje* više naslonjena na osobe, što opet svoje utemeljenje pronalazi u različitoj strukturi dviju drama kao i pristupu njihovom čitanju. Upravo zbog toga i različit način baratanja humorom o kojem sam govorio. *Ujak Vanja*, kao drama uvjetno rečeno jače fabularne niti, u potpunosti je naslonjena na


Tri sestre

osobe u jednom kratkom odsječku života, te na njihove reakcije koje zbog takve zgusnutosti radnje i jesu impulsi. Zbog toga i naglašen redateljski pristup osobama ima svoje opravdanje. Drama *Tri sestre* pak razvija genezu unutrašnjeg života likova kroz jasan protok vremena, kojim Čehov zapravo stvara povijest jedne obitelji. Bez obzira što je ovdje riječ o potpuno razvedenoj strukturi, svedenoj na isključivo egzistencijalne situacije, ona je zbog vremena koje obuhvaća neminovno vezana događaje, ma kako minorni oni bili, kao svoje uporišne točke.
Ovdje se također, a i dalje analizirajući svrhovitost tako bliskog dodira *Vanje* sa *Sestrama*, nameće pitanje koliko je mudra bila odluka igranja s istim glumcima u obje predstave. Unatoč činjenici da je Magellijev rad na tom području ponovno rezultirao postavom bez slabijeg mjesta, ne mogu se oteti dojmu da je, nakon sjajno izrađenog Astrova **Filipa Nole**, njegov Andrej pomalo umoran. Taj je zahtjevni zadatak svakako ponajbolje iznijela Anja Šovagović Despot, uvjerljiva kao Jelena u *Ujaku Vanji* i gotovo briljantna kao netipično oštra i energična Maša u *Tri Sestre*. Tako da, unatoč predstavljenoj koncepciji gotovo potpunog propadanja u ništavilo, njezina Maša ostaje osoba koja će uvijek pružati otpor, i na taj se način otkriva kao ona smjernica zbog koje i sam Čehov svoje drame nije smatrao djelima koja u beznađu nude jedino izvjesno rješenje.

Stanislavski je jednom prilikom zapisao da je plakao prvi puta čitajući *Višnjik*. Uz Čehova je to sasvim sigurno moguće. Njegove drame, ukoliko su postavljene tako da dosljedno odgovaraju svim dramaturškim pozivima i izazovima, i danas mogu ostaviti takav dojam.
Umjesto pokušaja odgovora je li to uspjelo ovim predstavama, rekao bih da ono što je neupitno nakon ovog, najnovijeg postavljanja klasika s početka stoljeća u ovo naše krajstoljetno danas, jest činjenica da se zapravo ne radi o tome može li Čehov odgovoriti zahtjevima suvremenosti, već upravo obrnuto. Što autori ovog vremena mogu ponuditi da bi odgovorili na postulate zahtjevne Čehovljeve dramaturgije? *Ujak Vanja*, kao predstava koja je svakako u samom vrhu ovogodišnje produkcije, a zatim i *Tri sestre* kojima ni blizina tako dobrog uratka nikako nije oduzela šarm, daju svoje jednoznačne odgovore, kojima, a čineći to bez ikakvog ustezanja, možemo biti vrlo zadovoljni.

Tomislav Zajec student je dramaturgije na ADU u Zagrebu i član uredništva Frakcije.

Uncle Vanja and Three Sisters

Through the intentional integration of two performances performed on two nights in a row, one after another, this production, directed by Paolo Magelli, opens a new space for questioning of the justification of such closeness. A different interpretational approach creates two different solutions: Uncle Vanja can thus be seen as the last outpost before the fall into the definite, universal lethargy brought on by the Three

KORAKI & HODAČ

piše: Magdalena Lupi



Koraki su nova kazališno plesna pojava u riječkom kulturnom životu, kojima je cilj postati budućim centrom za djelatnosti na području izvedbene umjetnosti. Osnovani su početkom ove godine, a pokreću ih koreografkinja i plesačica **Senka Baruška**, čija je skupina *Labis* sudila o prvom suvremenom plesnom izričaju na ovome području, koordinatorica programa **Jasminka Štimac**, koja je osim u *Labisu*, dosada sudjelovala u radu plesno mimske skupine *Petja*, te labinskom projektu *Griftheatra* „Metafoe", uz udio moje malenkosti. Namjena je Koraka potaknuti i omogućiti kontinuiraniji razvoj suvremene scensko plesne umjetnosti u Rijeci i s tim u svezi je njihova osnova prije svega edukativni rad, u okviru čega su tijekom ožujka već realizirane radionice plesne tehnike i improvizacije koje su vodile članice austrijske *2nd nature dance group*. Istodobno, iste su pripremale novi materijal za predstavu „Camouflage" koja će gostovati na ovogodišnjem Tjednu suvremenog plesa u Zagrebu. Koraki se nastoje povezati sa svim sličnim organizacijama i grupama u zemlji i inozemstvu, a tijekom jeseni bi trebala započeti višemjesečne radionice na kraju kojih bi se predstavila samostalna scenska ostvarenja nastala tijekom rada.

U planu su i samostalne produkcije, od kojih je i autorski projekt potpisnice teksta pod nazivom *Hodač*, čija se premijera očekuje krajem rujna.

Hodač je kazališni projekt koncipiran oko neobičnog književnog stvaralačkog opusa i života riječkog (pred)avangardnog književnika i boema **Janka Polića Kamova**. Dana 17. studenoga 1997. godine navršit će se točno 111 godina **od rođenja** Kamova (Sušak, točnije Pećine, 17.11. 886.-Barcelona 19.8.1910.), do danas zasigurno jedne od najosobnijih, najsamljenijih i najmarginalnijih pojava u hrvatskoj književnosti uopće. Za vrijeme života, no dugo i nakon smrti osporavan i odbacivan, do danas literarno-književno, a posebice teatarski još uvijek nedovoljno istražen. Kazalište je zauzimalo u Kamovljevu književnu opusu bitno mjesto, no uza sva piščeva nastojanja da objavi svoja dramska djela, odnosno da dočeka njihovo scensko uobličenje, ona ostaju njegovom nerealiziranom težnjom. Stoga, kao svojevrstan teatarski odgovor na fenomen Kamov, nastaje ideja za kazališni projekt koji bi ga propitivao i istraživao u okviru izvedbenih umjetnosti, a u izrazu koristio mimu i naglašenu fizičnost pokreta. Izvodio bi se na specifičnoj lokaciji - pothodniku „Piramida" u centru Rijeke, koji izlazi na današnju ulicu Janka Polića Kamova, odnosno ulicu u kojoj je rođen i u kojoj je živio.

Projekt će sadržavati određenu narativnu osnovu nadograđivanu, dakako, dramaturgijom pokreta i prostora. U radu će se koristiti materijali iz Kamovljevih pisama, književne ostavštine, sjećanja i zapisa njegovih suvremenika, uz pomoć kojih će se graditi naracija. Osnova dramaturško-redateljsko-izvođačkog postupka bazirat će se na autentičnim događajima i anegdotama vezanih uz Kamova i realizirati putem izvođačke improvizacije. U skladu s Kamovljevim karakterom je i čitava njegova literatura - šokantna, rastrzana i nemirna, te je stoga jezik fizičkog zapravo logičan odabir.

Pothodnik u kojem će se igrati ne koristi se samo radi puke atraktivnosti ili pak značenja ulice na koju izlazi, već je on metafora prostora povezanog sa sudbinom prerano preminulog književnika. Kamov je naime bio strastveni hodač, jednom je zgodom pješice prevalio put od Splita do Rijeke, da bi kasnije nastavio svoj nemirni život lutanjima Zagrebom kamo seli sa porodicom, zatim po jadranskoj obali, pa u inozemstvo, po Italiji, da bi iznenada preminuo u bolnici za strance i siromahe, odmah po dolasku u svoj posljednji grad - Barcelonu. Pothodnik kao mjesto između iluzije i realnosti prostor je neprestanih susreta i razmimoilaženja, intenzivnih hodanja u kojem ponovno dozivamo u sjećanje Kamovljev lik, susrećući ga ponovno za vrijeme trajanja predstave, da bi na kraju naglo iščezao za sljedećim uglom, baš kao što je sam naglo zaživio i još brže nestao.



BEN JONSON

„VOLPONE"
Dramsko kazalište „Gavella"
režija: Nina Kleflin

Riječi, riječi, same riječi...

piše: Nives Madunić
snimila: Sandra Vitaljić

Stoljećima se uz formu commedije dell'arte vezuje riječ improvizacija. Glumci u njoj nisu opterećeni čvrstim okvirima ispisanoga teksta već glume nesputano i slobodno. Zadana tema i tipovi samo su fluidni okvir u kojem se tzv. maske razvijaju sukladno glumačkoj vještini. Upravo u tome je najveća privlačnost ove forme.

Osnovna kontradiktornost nedavnoga uprizorenja „Volponea" **Bena Jonsona** u Dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu, a kojega potpisuje redateljica **Nina Kleflin,** događa se između istovremenog htijenja za poštivanjem integralnog Jonsonovog teksta i njegove scenske prezentacije u maniri commedije dell'arte.



Nesuglasje se događa zbog nepoštivanja osnovnoga svojstva commedije dell'arte: slobodne improvizacije bez krutosti nametnutoga teksta. A Jonsonov je tekst opterećen boljkom brbljavosti. Osnovna situacija oko koje se razvija radnja ovog komada vrlo je zanimljiva: starac nije starac nego lukavi licemjer koji glumeći čovjeka na samrti vara svoje licemjerne, ali naivne potencijalne nasljednike i od njih izvlači brojne vrijedne darove. Ni njegov sluga nije dobroćudni i vižljasti brbljavac, nego lukavac koji pouzdano zločudnog ali pritajenog tumora raste na koži samoga gospodara.

Obrnuto očekivanje smješteno je u niz dobro osmišljenih dramskih situacija, ali su ove na žalost opterećene i razvučene Jonsonovom potrebom za „stihoklepstvom" pa riječi, riječi, same riječi postaju dosadnim i nepotrebnim brbljanjem koje usporava radnju, razglaba karaktere i onemogućuje fluidnu glumačku igru.

Na žalost predstave i gledatelja, redateljica Nina Kleflin nije pročistila niti skratila Jonsonov tekst. Zbog toga se tijekom predstave koja traje tri i pol sata najviše izražava razvoj sveopćega zamora i trošenja svih odličnih glumačkih i vizualnih rješenja. Doživljaj cjeline posve se izgubio i poništio „nekako nalik jalovom pokušaju da preslušamo staru „longplejku" koja svaka dva okretaja uporno preskače i ponavlja isti slog i ton.

A osjećaj commedije dell'arte razvidan je kroz vizualna rješenja: scenografiju, kostimografiju i scenski pokret.

Scenografija **Zlatka Boureka** našla je omjer između odlične likovne kvalitete cjelokupne slike te funkcionalnosti.

Drvena konstrukcija koja zaprema prednji središnji dio scene otvara se i zatvara te obrće oko vlastite osi poput kazališta lutaka. Svojim izgledom citira s jedne strane neke renesansi bliske punktove: centar je postelja ponad škrinja s blagom, a iznad je balkon za lijepu gospu Celiju. Okretanjem ove konstrukcije mijenjaju se i prostori od Volponeovog doma, preko Trga Sv. Marka do kuće viteza i gospe Radbi-Kadbi ili sudnice. Brzina i lakoća promjene prostora pridonose brzoj izmjeni prizora a da pri tome ne gube na originalnosti. Te jednostavne promjene omogućuju brzi tijek radnje. Dubinu određuje tek jedan jedini venecijanski stup za vezivanje gondola i plavičasti trak svjetlosti. Boja ima izrazito likovnu karakteristiku, a ublažena je pravilnim ritmiziranjem i doziranjem svjetla i sjene.

U naglašavanju manire commedije dell'arte presudnu ulogu ima kostimografija **Ike Škomrlj**. Ona se bazira na slobodnom citiranju tipičnih maski ove kazališne forme, ali ih nadopunjava i slobodnom karikaturalnošću svojstvenom suvremenom stripu. Tako prizori koji se odvijaju u sudnici gdje **Emil Glad** i **Josip Marotti** tumače dva senilna i nagluha stara suca cjelokupnim svojim identitetom i postavkom podsjećaju na gotovo kultni strip Alan Ford. Jednako karikaturalno su osmišljeni i Volponeovi potencijalni nasljednici. Sukladno imenima koja nose pridodane su im životinjske maske. Tako je odvjetnik Voltore (**Valentić**) vizualno određen kao Lešinar s uzdignutom kosom, blijedog a dugog i povinutog vrata, ogrnut teškom haljom kao golemim ptičjim krilom. Njegov je pokret tipičan pokret grabežljivice. Tako se **Mirjana Ilić Smolić**, koja je i pokret osmislila, odlično uklopila u ideju koja povezuje Iku Škomrlj i Zlatka Boureka. Jednako su duhovito oslikani i Corbaccio (**Brankov**) kao Gavran kriještava glasa, gegavog hoda, sav u prljavim sivim krpama, Corvino kao Vran (**Vušović**) i sluga Mosca (**Vidović**) kao Muha. Najzanimljivije i najdinamičnije je ipak riješen sam Volpone (**Božidar Boban**). Taj Lisac kakvim ga određuje Jonson samo je jedno od njegovih lica i samo jedna od iskorištenih maski. Njegov pokret: poskakivanje i mlataranje rukama proizvod su onoga što podrazumijevamo kao klasičan teatarski znak lisičjih kretnji. No Volpone je zapravo niz predstava u ovoj predstavi.

Glumeći starca na samrti on zapravo na sebe navlači najtradicionalniju masku commedije dell'arte: staroga Pantalonea s povinutim perverznim nosom koji skriva blago pod svojom posteljom a u njoj siluje mladu gospu. Kada pak odlazi na Trg vidjeti mladu Celiju, on se preodijeva u Harlekina s prepoznatljivim hlačama s rombovima. Napokon, kada glupavo razotkriva svoj identitet na sudu u završnom prizoru ponio se kao treća maska: Doktor koji ogrnut crnom sveučilišnom togom ispada mudrijaš koji je samoga sebe nadmudrio.

Bez maske, kako commedia dell'arte i nalaže, ostaju samo pravedni: mlada, lijepa i naivna Celia (B. Gregorić) koju je suprug Corvino za blago prodao pohotljivom starcu te razbaštinjeni Corbacciov sin Bonario (**Lazarov**).

Poznato je da se commedia dell'arte razvila iz odmaka od eruditnog kazališta koje je zamaralo publiku i jednostavnih pučkih izvedbi koje su s lakoćom zabavljale. Šteta je stoga da se ova predstava s Ninom Kleflin pokušala vratiti na taj loš početak. Dobra ideja uništena je gomilanjem teksta.

Nives Madunić je dramaturg iz Zagreba.

Ben Johnson's "Volpone"

The main attribute of "Volpone", staged in "Gavella" theatre, is incongruity between Johnson's text and its inscenation in the manner of commedia dell'arte. Thus has the Improvisation, which should be the basic term of reference, been subdued by unrefined exuberance of the text. The result: another move to, instead of a move away, from erudite theatre.

Milanska Scala: *Toul Satie*

19. Muzički bijenale u Zagrebu

Kobni dojam obilja

Piše: Branimira Lazarin
Snimio: Damil Kalogjera

Agnostički suzdržljivo, sa skepsom: „Nemoj više tvrditi nego to da ti se nešto prema tvom uvjerenju tako pričinjava, pa se nikad nećeš prevariti", tvrdi Augustin. U suvremenoj verziji, to je finija varijanta poznatog recepta dobrohotnosti u kritici koji se koristi oduvijek i svugdje. U slučaju pak domaće kulturne sredine i užeslučaju **19. Muzičkog bijenala,** sasvim sigurno bi trebalo napustiti tu ugodnu instituciju dobrog odgoja i konačno progovoriti.

Konstatacija fizičke činjenice ili kontinuiteta festivala nedovoljan je instrument vrednovanja. Potreban je argumentirani stav ili barem metodologija pristupa koncepciji, kad ista već nije profilirana. Naime. Zahtjev za koherentnošću opusa koji predstavlja suvremenu glazbu u formi festivala, anakronističan je i zato nelogičan. Dapače, obilna nekoherentnost u programu koje smo bili svjedoci na ovom Bijenalu mogla je biti zanimljiva osobina koja, ako ništa drugo, daje pretpostavke za moguću analizu. No neophodna je ona prvotna pretpostavka ili lajt motiv koji upravlja formom. Slučaj ovogodišnjeg Bijenala međutim potvrđuje samo jednu opciju - onu rezimejsku ili autorezimejsku, čime pečati festivalsko istrajavanje i daje do znanja da je riječ o tridesetgodišnjici nekadašnjeg epicentra suvremene europske glazbe.


Ansambl *2e2m*

Znači, forma Bijenala kakvog se sjećamo itekako podređuje strukturu ovogodišnjeg izdanja. Po pravilu, strukturu definiraju odnosi konstitutivnih elemenata, a ne tek njihova suma, odnosno mnoštvenost. A upravo je taj globalni kriterij „jedinstva u zbroju", koji u praksi daje dojam obilja, bio koban po ovogodišnji Bijenale.
Konkretnije, a polazeći od rubnih kriterija organizacije festivala, situacija je sljedeća. Glavna tema Bijenala je bila tzv. „scenska glazba" odnosno glazbeno kazalište. Inicijalna pretpostavka je na tragu pitanja o sceni u suvremenoj glazbi i su-odnosu glazbenog sa scenskim. U praksi, a na sceni Muzičkog bijenala, mladim plesačima, ali koreografima koji zaostaju za prosjekom kojeg viđamo na zagrebačkom „Tjednu suvremenog plesa". Jedini pak kazališni autor koji ima svoje mjesto na listi europskih koreografa, a boravio je na Bijenalu, je **Damir Zlatan Frey**. On je međutim nastupio s predstavom koja na sceni Hrvatskog narodnog kazališta nije ni fizički mogla biti izvedena u potpunosti.
Veliki i u mnogom smislu zahtjevan projekt opere „Priče iz bečke šume" hrvatskog skladatelja **Mire Belamarića**, u koncepcijskom je smislu ostao na pola puta između onoga što se dosada smatralo bijenalskim programom, i uobičajenog programa Hrvatskog narodnog kazališta. U tom smislu nema zabune kod komorne opere mlade skladateljice **Olje Jelaske**: stopostotni promašaj mjesta i vremena radnje.
Uz spomenuto, egzistencija Belamarićeve opere na Bijenalu potvrdila je još jednu činjenicu, koje smo već dugo svjesni i isto toliko ju apatično konstatiramo. U Hrvatskoj je potpuno zanemarena i zapuštena tradicija izvođenja suvremene glazbe, što zorno potvrđuje tek letimičan pogled na regularni program raspoloživih domaćih orkestara. Bijenale je situaciju potcrtao. U jednom od boljih momenata Festivala, odnosno u rubrici predviđenoj za praizvedbe hrvatskih autora, uglavnom nije bilo domaćih izvođača. Ondje gdje su bili, rezultat izvedbe je uglavnom bio porazan.


Zagrebački duo kontrabasista

odgovor je toliko jednostavan, da je uvredljiv. Sudeći po pokazanom, scena je tek neutralna platforma na kojoj se rutinski događa tradicionalno koreografiran pokret, a glazba ima vlastiti život ili ulogu gigantske gitare. Dakle, sintagma „muzički ili glazbeni teatar" je razložena na članove što je legitiman dokaz njenog postojanja, ali ne u kontekstu suvremene evropske scene.
Zato nije jasno što je na Bijenalu već drugi put radio ansambl milanske Scale, koji je konzervativnost u izričaju potvrdio prošli put.
U istu rubriku „već viđenog" spada i austrijski ansambl **20. Jahrhundert** i britanski ansambl **Lontano**, a manji i stoga primjetan otklon od takve situacije glazbenog teatra na Bijenalu učinio je Balet **Braunschweig** s odličnim

No, ako i zanemarimo tu, odranije poznatu i stabilnu činjenicu reproduktivne nemoći, glavni problem i inicijator svih nesporazuma i dalje ostaje. Pokreću ga dva jednostavna pitanja, na koja ovogodišnji Bijenale nije uspio dati iole suvisan odgovor. Dakle, pitanje prvo: što je to suvremeno u recentnoj produkciji hrvatskih skladatelja? I drugo: kako hrvatska glazbena scena korespondira s ostalom europskom produkcijom?
Odgovor se naravno (i nažalost) profilira „work-in-progress" koncepcijom koja počinje prvim danom festivala. Pogreške ovogodišnjeg Bijenala, a one izviru iz prioritetne koncepcije kvantiteta, mogu se izbjeći post-festum, poslom prevrednovanja ili analizom onoga što nam je ove godine ponuđeno.
Tako se sada može reći da izlaganja banalnih i davno apsolviranih područja glazbe i glazbenog u kojima nema prepoznatljive inicijative novome, na festivalu ovog tipa nemaju mjesto. Prije četvrt stoljeća **John Cage** je mogao lakonski reći: „Zvuci su tek zvuci, a ne Beethoven". No otada su mnogi zvuci evoluirali u tonove, dok su neki jednostavno dobili ime po autoru, i postali klasikom.
Ususret 20-om Bijenalu koje se ima dogoditi 1999. godine, početni legitimni postupak u selekciji je suponiranje Cagea i Beethovena, da bi se prepoznali oni neimenovani zvuci između.
Branimira Lazarin glazbeni je kritičar na Radiju 101.

HNK Varaždin
Promatranja
(Varaždinske priče)
režija : Bobo Jelčić

Teatar &TD
Prozori spavaćih soba
režija: Milan Živković

Teatar &TD
Predsjednice
režija: Ozren Prohić

O beznačajnom

Piše: Goran Sergej Pristaš


Promatranja, Foto: Plovanić

Ovo je stoljeće često bilo svjedokom razočaranosti kazališnih redatelja svojim medijem. Literarnost, neponovljivost, subjektivnost, populističnost, konkretnost, tjelesna pojavnost itd. - sve su to karakteristike i elementi teatra koji su u jednoj fazi njegovog razvoja predstavljali smetnju autorskim željama, ambicijama i poetikama, a što je dovodilo teatar u poziciju usporedbe i podređivanja drugim umjetničkim medijima. Čak i radikalniji oblici teatra poput tzv. fizičkog teatra, neverbalnog teatra, plesnog teatra itd. smatrani su u pojedinim slučajevima ekstraktima kazališne jalovosti i izgovora za neznanje o riječima ili izbjegavanje odnosa prema stvarnosti. Neminovno se u ovom stoljeću morao dogoditi i „sukob" teatra i filma, točnije favoriziranja filma pred teatrom, a cilj je ove kratke rasprave o dvjema plus jednoj predstavi ukazati na neka nepoznavanja širine same kazališne umjetnosti u sličnim usporedbama s filmom.
Povod ovom razmišljanju jesu dvije nove predstave koje u našoj kritičkoj refleksiji bivaju uspoređene s filmom, a neki postupci autora tih predstava i načini izvedbe nazivaju se „filmskim". Raspravljajući o „filmskom" teatru naznačit ću i neke probleme koji se javljaju u razgovorima o realizmu i realitetu u teatru te tzv. „stilizaciji", terminu koji se opet javlja u karakterizaciji svekolikog otklona od „realističkog" igranja na sceni.

Razmatranja uz „Promatranja"

„Promatranja", dio je naslova predstave **Bobe Jelčića** i varaždinskog ansambla. Predstava se sastoji od desetak prizora odigranih u različitim, fizički odijeljenim prostorima HNK u Varaždinu. Prizori se igraju u uredskim prostorijama, sobama za probe, na terasi kazališta, u hodnicima, u propadalištu... Tijekom predstave, vođeni uputama izvođača, gledaoci se kreću kroz kazalište, od prostora do prostora i kolekcioniraju „istrgnute elemente svakodnevice" uprizorene u utrobi teatra.

Krenemo li u usporedbu s filmom, svaki od tih prizora (osim jednog u kojem su spojena dva fiktivna prostora, soba poštara Iveka i soba izvjesne dame) može se porediti s kadrom-sekvencom, tj. narativno zaokruženim dijelom filma snimljenim u jednom kadru. (1) Pišući o kadru-sekvenci, **Pasolini** tvrdi da je *subjektivan* jer ne nudi ono što je objektivizirano, montažno obrazloženo s više kutova snimanja, nego se pripisuje isključivo onome što je oko snimatelja vidjelo samo s njegove točke gledišta.(2) U njemu nema komentara koji je montiran. (3) Nadalje, Pasolini piše da je vrijeme u kojem gledamo kadar sekvencu uvijek *sadašnje vrijeme*, pogotovu u slučaju dokumentarno snimljenih kadrova. I kad bismo jedan za drugim gledali nekoliko različitih kadrova-sekvenci istog događaja uvijek bismo ispočetka ulazili u isto *sadašnje vrijeme* jer ga diktira snimljena akcija, a ne pozicija snimanja. U slučaju montažnog kombiniranja dijelova kadra-sekvence u jednu narativnu cjelinu, došlo bi do vraćanja događaja u *prošlo vrijeme* jer je izvršena i



Dokidajući gledatelju voajersku poziciju gledanja prizora u mraku, gdje je skriven od pogleda drugih gledatelja, pa i glumca, Jelčić gledatelja gura u središte prizora, u kojem gleda, biva gledan i gleda one koji gledaju

manipulacija u vremenu.
Kako funkcionira nešto što sliči kadru-sekvenci u kazalištu? Kao prvo, svaka vremenski-prostorno kontinuirana dramska radnja u kazalištu jest objektivizirana. Gledatelj nije u poziciji onoga koji preuzima diktirani kut gledanja snimatelja kao na filmu. Gledatelj zauzima jednu poziciju koja je promjenjiva samo onoliko koliko mu dopušta gledalište. Nikada, međutim, gledatelj ne dolazi u poziciju potpuno subjektivnog promatranja prizora. (4) Dapače, dokidajući gledatelju voajersku poziciju gledanja prizora u mraku, gdje je skriven od pogleda drugih gledatelja, pa i glumca, Jelčić gledatelja gura u središte prizora, u kojem gleda, biva gledan i gleda one koji gledaju. Na taj način gledani prizor dobiva svoj točno određeni status u odnosu na gledatelje i realitet igranja predstave što ga čini zapravo objektivnijim ili nazovimo to realnijim. No pustimo to na trenutak i okrenimo se sadržaju samih prizora. Odabrani prizori u predstavi jesu arbitrarno izvučeni zamislivi događaji iz varaždinske svakodnevice koju nose „obični" ljudi, točnije likovi. Kompleks tih prizora teži ka izvjesnoj slici života. Pišući o predstavi, **Dalibor Foretić** tvrdi da ova predstava pokazuje kako je život jedinstven i neponovljiv (5). Ovdje se postavlja pitanje, zašto je teatar mjesto na kom se ljudski životi pokušavaju ponoviti? Jer ako je istina da su prizori u „Promatranjima" nastali zajednički radom s glumcima na proizvodnji situacija i dijaloga, na njihovim vlastitim pričama, onda je svako novo izvođenje prizora u neku ruku ponavljanje života. U krajnjoj konzekvenci, svaki prizor je na neki način ponavljanje jedne zamislive realnosti. Sadržajno, svaki prizor doveden je do gotovo potpunog oponašanja (ponavljanja) zamislivog realnog događaja. Taj postupak nasljeduje realističku tradiciju, ali je blizak onome što **Mike Leigh** naziva *povišenim realizmom*, realizmom koji je toliko realističan da postaje nadrealan. On postaje pretjerano realističan i time do krajnosti udaljen od realiteta. Shodno tome, sama predstava „Promatranja" ne govori životom jer ona s njim više nema nikakvu direktnu vezu. Na njenoj se sceni „ne živi", nego oponaša življenje. I dok filmski zapis još dokumentacijski može zabilježiti neke dijelove realnosti, u kazalištu tu realnost možemo samo argumentirati. Stoga se za „Promatranja" može reći da su ona zapravo „pravi teatar", ako teatrom smatramo mjesto na kojem ništa nije istinito. Svaki drugi odnos prema filmu više je pitanje poetika i sklonosti stilovima nekih filmskih autora, negoli samog medija i njegovog realiteta.
Da je tomu tako pokazuju i neke nedosljednosti u „Promatranjima". Jedan takav primjer je prva scena u kojem lik kojeg igra **Dražen Šivak** sebe imenuje imenom svog glumca, dakle, na pitanje kako se zove odgovara „Dražen Šivak". Ta tvrdnja u samom komadu gubi svoju istinitost jer se može potvrditi samo metateatarskim informacijama (iz plakata, cedulje, novina...). Dražen Šivak je „Dražen Šivak" samo onoliko koliko mu mi to vjerujemo, a u kontekstu krajnje realističnog i fikcijskog postupka ovakva poluinformacija samo smeta. U narativnom, realističkom filmu takva informacija ne bi smetala, jer sam medij daje dokumentarističku argumentaciju svojim prizorima jer uvijek referira na neki već postojeći (pa bio on i pripremljeni) realitet. U kazalištu svaki realistični prizor zahtijeva posebnu izgradnju i argumentaciju. Jednako tako, u već spomenutoj sceni sa sobom poštara Iveka, po prvi puta vidimo nestvarnosan događaj. Ivek pretače nepostojeću vodu iz šalice u džezvu. Ovdje se računa na jednu kazališnu konvenciju koja također nudi slabu argumentaciju za ono što cjelina traži od takve radnje.
Spomenimo još jednom akciju o kojoj Pasolini piše. Zanimljivo je da gotovo svi prizori u „Promatranjima" počinju radnjama bez govora. Čini se kao da događanje kojem ne treba još i govorna elaboracija čini prizor „prirodnijim", „normalnijim". Kao da gesta zapravo jest to što jest i u nju vjerujemo. Gesta, dakle, ukoliko je



Promatranja, Foto: Plovanić

pripadna zadanom propočajnom standardu ima neke argumentacijske karakteristike koje tvore identifikaciju s realitetom. I dok govori glumac se kreće. Ali kada se kreće, a ne govori, funkcija geste popunjava ono polje realizacije subjekta koje imaju riječi koje ga elaboriraju. Gesta, dakle, nije nikakvo svođenje teatra na samo jedan vid izražavanja, kako se to često pripominje, nego u zadanim uvjetima ima veću argumentativnu vrijednost čak i od riječi. Ali s gestom stvari ipak ne stoje tako jednostavno kao što se to čini i njena „istinitost" je predmet posebne rasprave.
Što je, onda, ono što čini predstavu „Promatranja" zanimljivijom od „pustoši svakodnevnog života". Probajmo odgovoriti ovako: Pišući o njujorškom *New Cinema* i o **Warhoolovim** filmovima Pasolini suprotstavlja neorealističkom konceptu *Ono što je beznačajno jest* ovaj novi: *Ono što jest beznačajno je*. I veli: „Ali ta beznačajnost osjeća se s takvim bijesom i takvom boli da na kraju napada gledaoca, a i istodobno s njim, njegove poglede na red, njegovu ljudsku i egzistencijalnu ljubav za ono što je." Riječ je, dakako, o filmovima koji su u cijelosti kadrovi-sekvence (primjerice čovjek koji spava u trajanju od nekoliko sati) ili nizani kadrovi sekvence. Ovakvo izlaganje beznačajnosti, koje srećemo i u „Promatranjima", jest visoko arbitrarno, arbitrarnije od konstruirane beznačajnosti u montiranim sekvencama koja koliko-toliko slijedi neku narativnu, našoj percepciji bližu, objektivizacijsku logiku. „Promatranja" ne mogu slijediti ovakvo izlaganje u potpunosti, jer bi to zapravo značilo izložiti beznačajan scenski prizor do u beskraj, a bez kraja nemamo niti svijest o dovršenosti nekog iskaza, prema tome ni teatarskog čina. Taj iskaz, dakle traži neku montažu, ali ta montaža ne ide samo za slaganjem narativne strukture u predstavi. Naprotiv, u „Promatranjima" se provlačenjem istih likova kroz nekoliko različitih prizora stvara dojam apsurdnosti bivanja, jer ono ne podrazumijeva nikakvo jedinstvo bivanja, nego njegovu rasutost kako u prostoru, tako i u vremenu. Dok montaža u filmu povezuje kadrove u veće izlagačke cjeline, u „Promatranjima" ih raspršuje stvarajući više dojam cjeline negoli agirajući cjelinu. Tako se uz dojam cjeline stvara i osjećaj života. Bivanje, zapravo, nije nimalo obično, nego potpuno neobično i nelogično. Zato ga nikakav realistički prizor ne može pokazati. Ono može biti isključivo sagledano kao „psihološki dokument" što „Promatranja" jesu.

Vrijednost beznačajnosti

Postoji potreba i za vrednovanjem života, za davanjem vrijednosti svakodnevici, za obogaćenjem naše spoznaje stvaranjem smisla za detalj, preciznost postojanja i sl. U tom smislu može se sagledati postojanje predstave „Prozori spavaćih soba" u režiji **Milana Živkovića** u Teatru &TD (6). I ovu se predstavu veže uz nekakav filmski prosede, a nije teško odgovoriti ni zašto.
Predstava je nastala prema **Carverovim** novelama, dakle fikcijskoj literaturi. Ista je s velikom preciznošću izvedbe prenešena u scenski prostor. Glumci govore tzv. opuštenim, ali još uvijek literarnim jezikom, jer on nije nastao „u živo". On nije na sceni kreiran nego re-kreiran. Za razliku od „Promatranja" gdje je govor lišen inicijalne funkcije, gdje govor ne pokreće nego je okljaštren i njime se može služiti, ovdje govor stalno pokreće s iste mrtve točke - kreveta u spavaćoj sobi u kojoj besanu noć (ili noći) provodi jedan par (koji može zastupati i više parova). Dok se ovdje riječima postiže željeni realizam, odnosno nekakva „normalnost" komunikacije, nema sumnje da je riječ o fikciji i da je fikcija cilj. Svi izvedbeni i metateatarski uvjeti su takvi da nitko ne može govoriti o nekakvoj stvarnosti, a ako odnos spram stvarnosti postoji, onda je referentna stvarnost ona neka američka, koja je bila zamisliva Carveru, jer se likovi zovu anglo-saksonskim imenima. Što se ovdje više govori, to predstava postaje više teatrom, više iluzijom, iako stilski opet podsjeća na neke poznate nam filmove (ili barem referira). Smještanjem cijele predstave u

krevet, ograničena scenska radnja traži svoje teatralno proširenje u preciznosti geste, u gesti koja će potvrditi krajnje jednostavan performativni sklop predstave. Precizno razrađena gesta opet odvlači od bilo kakve dokumentarnosti, ali referira na životnost. Ta je životnost još pojačana dubinskim proširenjem u slajdovima projiciran detalj, još jedno ponavljanje, ali ovaj put već priređenog prizora. Projicirani detalj ili fotografski ponovljena situacija dubinski elaborira smisao i kompleksnost naizgled jednostavnog bivanja. I dok će to netko prepoznati kao montažni, filmski postupak, zato što upućuje u ono što ne vidimo s voajerske pozicije u publici, riječ je zapravo o intelektualizaciji beznačajnog (za razliku od „Promatranja" koja čine estetizaciju beznačajnog). Ovaj postupak nas ne vodi u više realiteta niti dokumentarnosti. Dapače, riječ je o dodatnoj argumentaciji fikcijskih sklopova u samoj predstavi. Riječ je o pravim kazališnim konvencijama koje pripremaju teren teatralnosti onome što je i dovodi u pitanje - ograničenosti performativnih uvjeta. A takvi postupci koji mnIju život zapravo su „akademizacija života".

Precizno razrađena gesta odvlači od bilo kakve dokumentarnosti, ali referira na životnost

Značaj kao iluzija

Na kraju, recimo par riječi i o predstavi „Predsjednice" u režiji **Ozrena Prohića**, također u &TD-u. I ova predstava ima svoj tekstualni predložak - dramu „Predsjednice" **Wernera Schwaba**. Tekst je pisan kao dijaloški splet tri ženska lika koji pripadaju nižoj socijalnoj urbanoj klasi i čiji je krajnje vulgarni diskurs od iznimnog značenja za izgradnju uvjerljivosti i realističnosti samih likova u jednostavnoj fikcijskoj strukturi. Prohić čita dramu kao „pučki igrokaz", Volksspiel, komad sa šalom i pjevanjem u kojem su likovi jednostavno određeni, karikirani, gotovo groteskni i u čijoj igri gledatelj nema puno nedoumica oko karaktera likova. Oni su zadani i treba ih samo pratiti. Postavlja se pitanje kako jedan takav realističan, strog, konzekventno prostački diskurs podržava globalnu stilizaciju, točnije otklon od očekivanog priopćajnog standarda. Rezultat je oksimoron: stilizirani realizam. Vrsno proveden igrokaz ima svoju jasnu liniju i ona je konzekventno provedena u izvedbi i ima svoju kulminaciju u neminovnom razgolićenju kamuflirane **Katarine Bistrović Darvaš** čiji lik Marischke više ne trpi razvoj u zadanom smjeru, jer tekst ipak hoće nešto drugo (i to je jedini moment u kom se riječi i radnja sreću u predstavi). Naime, likovi koji su unakaženi kostimima i maskom naprosto ne mogu reći ništa što bi imalo bilo kakvog značenja u odnosu prema nekom zamislivom realitetu. Trima nakazama je do te mjere pripadno da mogu izgovoriti bilo kakvu gadost, da sama gadost više nema nikakvog smisla niti značenja. Maska i kostim govore prije riječi i riječi koje imaju upisanu „stvarnosnost" tih likova gube onu argumentaciju koja bi mogla referirati na naš realitet i okolnosti u kojima živimo. Tako je naprosto otupila kritička oštrica spram realiteta i „opasni" tekst postaje bezopasnom predstavom.

Kad se pisalo o ovom tekstu, spominjao se napad na kršćanstvo, dakle napad teksta na činjenicu iz područja izvankazališnog realiteta. U predstavi je kršćanska ikonografija doživjela gomilanje, zidovi su prepuni slika svetaca, križeva i ikona. Takvo gomilanje je opet dovelo do jake scenske slike koja reprezentira jedan novi realitet, a koji nema veze s onim temeljnim, a pogotovo s Bogom. Sama predstava nije nikakav napad na vjeru i Boga, niti na kršćanstvo nego svojevrsna diskusija s vjerskim komunalizmom, s vjerskim grupacijama i oblicima štovanja Boga koji ninakoji način ne reprezentiraju globalne činjenice.
Tako pogubljene reference na realitet nisu smetnja postojanju ove predstave, ali su dobar primjer kontra-ideologizacije koja se oslanja na uvjerljivost slike kritike stvarnosti, a ne na uvjerljivost same stvarnosti.

Sve tri predstave pokazuju koliko realizam danas više nema svrhu političkog angažmana u teatru i koliko je slika realnosti presitna da bi govorila o našim životima. Tako se odnose na temeljni realitet, one se ne angažiraju prema njemu. S druge strane, „Predsjednice" pokazuju kako se govor o životu može pretvoriti u svoj protuotrov i kako je ideologija jača od realiteta. A odavde bi mogli krenuti u raspravu o odnosu kazališta i slike, o ideologiji i reprezentaciji, za što će biti još prilika.


Predsjednice, Foto: Igor C.C. Kelčec


Promatranja, Foto: Plovanić

Predsjednice, Foto: Nino Šolić


1 - Filmska enciklopedija, JLZ, 1986.
2 - Kompleksniji kadar sekvence ne isključuje montažne postupke koji pripadaju dubinskom mizanscenu ili promjenama kutova i planova snimanja u istom kadru. No takvu poziciju si gledatelj ne može uzeti u teatru.
3 - P. P. Pasolini: Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti", u D. Stojanović, „Teorija filma", Nolit, Beograd, 1978.
4 - Dakako da su mogućnosti teritorijalizacije gledanja iznimno široke i neki primjeri poput predstave „Molitveni stroj Noordung" pokazuju koliko je moguće kombinirati gledanjem i bivanjem gledanim u kazalištu. O tome vidi u časopisu „Teaterschrift" br. 5-6 u tekstu „The politics of space" Ede Čufer i Emila Hrvatina.
5 - Dalibor Foretić: Čuda sive svakodnevice, 1997.
6 - Zanimljivo je da „Promatranja" i „Prozori spavaćih soba" imaju u svojim naslovima upisanu akciju gledanja.

KOMUNIKACIJSKI NESPORAZUM

Karen Malpede
The Beekeeper's Daughter

Theatre Three Collaborative and Other Pictures, New York
režija: Ivica Boban

piše: Darko Lukić
snimila: Beatriz Schiller



Tekst američke spisateljice i angažirane intelektualke **Karen Malpede** „The Beekeeper's Daughter" (Pčelaričina kći) kritičari koji vole olako razvrstavati kazališne pojave već su svrstali u poprilično golemu skupinu „dramskih tekstova o ratu u Bosni" (skupinu u kojoj, uz dužnu ispriku **Davidu Edgaru**, osim izvrsnog **Šnajderova** „Zmijina svlaka", još uvijek nema dobrog dramskog djela). To je, međutim, tek privid površna čitanja, kao kad bi se Ibsenovu „Lutkinu kuću" stavilo u rubriku „božićne drame" samo zato što Nora na početku kiti božićno drvce i kupuje božićne poklone. Riječ je prije svega o obiteljskoj drami sa izrazitom notom društvene kritičnosti, (recimo, naposljetku, bez negativnih odrednica - angažiranoj drami) koja kroz raščlambu jedne američke obitelji i njezina sustava (i obiteljskih) vrijednosti pokušava pokazati prstom na pojave u američkom društvu i njegovoj kulturi koje autorica doživljava kao dehumanizaciju. Plan rata u Bosni samo je katalizator - i mogućnost preslikavanja toga sustava vrijednosti na opći plan američke uloge svjetskog policajca, svjetskog dobrotvora, svjetskog odvjetnika i svjetskog psihologa zajedno. Dramaturg predstave **Stevan Weine** po struci je psihijatar, i to socijalne subspecijalizacije, što samo za sebe govori o naravi temeljnih problema u tekstu.

Nakon samoubojstva svoje supruge s kojom ima kćer, pokojne glasovite pjesnikinje, Robert se posvećuje ljubavi prema muškarcima.

Tridesetak godina mlađi od njega kritičar i estetičar Jamie (**Michael Louden**) dolazi onda na otok prikupiti „iz prve ruke" materijale za znanstvenu radnju, nakon čega trajno ostaje na otoku kao ljubavnik i muza velikom pjesniku. S njima živi i Robertova sestra Sybil (**Beth Dixon**), koja u potpunoj povučenosti od svijeta uzgaja svoje pčele i pokušava zaboraviti davne traume iz vlastitog života.

Robertova kćerka Rachel (**Myriam Cyr**), plod pjesničkog trenutka gay oca i suicidno-opsesivne majke, a što bi drugo, silno je angažirana glede ljudskih prava i uspostave zemaljskoga raja, hrleći po svijetu gdjegod ustreba milosrđa i humanosti. Iz dna duše, kako i priliči suvremenoj intelektualki, usput još temeljito frustriranoj vlastitim djetinjstvom, prezire obitelj i slične recidive plemenskog uređenja društva. Bosna, kao golema skupna psihoterapija za armije takvih osoba, idealno je mjesto za njezin bijeg od sebe same. Kao živi uzorak svojega doprinosa boljitku svijeta, Rachel dovodi bosanku Admiru, trudnu nakon masovnoga srpskog silovanja, u tatin „raj" na otoku. A kad se u raju zemaljskome pojavi zmija, mora biti negdje pri ruci i kakva sočna jabuka, koju će Jamie zagristi, pretvarajući Rachel od agresivne neprijateljice u svoju ljubavnicu. Na to Robert reagira, opet logično, izgonom iz raja. Odnosi kćeri i oca, još od začeća osuđeni na nesporazum, i kroz cijeli tekst otvarani u svoj složenosti potpunog gubitka ustaljenih poimanja obiteljskih odnosa, time dostižu vrhunac netrpeljivosti, pretvarajući se u neprijateljstvo i sukob. Odnosi

U strogom žanrovskom i stilskom puritanizmu američkog kazališta raditi dramski tekst znači uvježbati glumce da uz nekoliko ne baš nametljivih svjetlosnih promjena izgrade karaktere, pokažu glumačke sposobnosti u studiji lika, emociji i govoru, te da do najsitnije točkice točno izgovore piščev tekst



Roberta i Jamiea na toj točki otvaraju prostor za dramsku raščlambu ljubavi i posesivnosti, strasti i odanosti, vjernosti i pripadanja, koje autorica također vidi u stanju iščeznuća, ali se u isto vrijeme otvara i pitanje seksualnosti i to kao psihološko pitanje. Na primjedbu „Ja sam biseksualan" slijedi savršen odgovor da je „biseksualnost samo drugo ime za neodgovornost". Neodgovornost osobe za vlastito dijete, vlastitu ženu, roditelje, ljubavnicu, ljubavnika, za svoje ponašanje i svoje najbliže, u svijetu raspadnutih tradicijskih vrijednosti preslikava se onda (ili pak kompenzira, ili traži ispriku) u apstraktnoj odgovornosti prema čovječanstvu, žrtvama rata, ekologiji, humanizmu, renesansi i ostalim enciklopedijskim jedinicama koje ne plaču, ne trpe bol i ne očekuju emocije.
Odgovornosti, dakle, koja ni na što ne obvezuje, koja ništa ne traži, ništa ne uzima, ne boli, a tako patetično veliko zvuči.
Tu je, otprilike, autorica zasjekla društveno tkivo duboko i oštro. Sve će to njima Amerikancima Admira reći, kad joj konačno, onako lijepo i bosanski „pukne film" pa izbljuje po njima njihove vitaminske juhe i dijetne čokolade koje joj gotovo silom guraju u usta jer na televiziji kažu da je to jako zdravo.
Ali će nakon toga ona ipak ostati u tom svijetu, štoviše, odlično će se u njemu snaći i uklopiti. Odbijanje svake pomisli da bi dotaknula dijete koje rađa, jer mu je otac jedan od onih silovatelja, polako će se smekšati na tipično američki način - psihoterapijom socijaliziranja. Sybil ima svoju strašnu priču, Jamie isto ne zna tko mu je otac jer je majka kupila spermu u banci, a Rachel će se udati za novinara u Sarajevu (kamo se vratila nakon sukoba s ocem) i trudna je, prilično nesigurna u to je li sarajevski novinar ili pak Jamie zaslužan za njezino potpuno pronalaženje vjere u obiteljske vrijednosti.
Admira će ostati, uz sve svoje primjedbe o Amerikancima koji „uzimaju iz smeća žrtve" da bi sebi pokazali koliko su dobri i veliki, čisti i sretni, kao što ostaju tolike bosanske izbjeglice uza sve primjedbe kako u toj Americi nigdje nema „ni mrve duše". Kad čovjek malo bolje promisli, između dehumanizacije uz visoki životni standard i duševnosti u gladi, bijedi i skloništima... „I wanna be a part of it..."
Redateljica **Ivica Boban** našla se pred jednim američkim tekstom koji se bavi američkim problemima i koji su slika američkoga društva. U nas takvih problema nema, jerbo se o njima ne govori, a još manje, sačuvaj Bože, piše. Na našim prostorima isti ovaj pjesnik u pravilu svoga Ganimeda brižno skriva od očiju pristojne javnosti a s kćeri, makar o Božiću, odglumi sretnu obitelj, pa tako, hvala Bogu, nema i problema amerikaniziranja ni dehumaniziranja ni raspada tradicijskih europskih vječnih vrijednosti i Božjih zakona, svakako ne pred očima svijeta koji baš i ne voli pogledati u svoje ormare - a psihoanalizu je Freud ionako za Amerikance izmislio! - niti ima tu vulgarnu kaubojsku navadu stvari nazivati njihovim pravim imenom.
Njezina redateljska poetika, međutim, po svemu pripada europskom kazalištu, koje je uglavnom utemeljeno na viziji redateljskog kazališta. Ivica je Boban zato poetizirala redateljski rukopis i glačala vizualnost (u pokretu i likovnosti) predstave do mjere američkoj publici gotovo nerazumljive, što je uvjetovalo stanovit komunikacijski nesporazum. Na mjestima koja bi ma gdje u Europi svakako istočasno izmamila goleme pohvale publike i kritike (igranje sa scenografijom, flash-back slide projekcije sjećanja, boje Mediterana, geometrija mizanscenskih odnosa, zamrzavanje živih slika ili „smrzavanje" glumaca u duge slowmotion-e), Amerima nije bilo baš najugodnije na svijetu, dok su glasno reagirali na onim mjestima na kojima se naša publika ne bi usudila ni nakašljati (da slučajno netko ne pomisli kako se zabavljaju u kazalištu koje nipošto ne smije biti zabavno ako hoće izgledati pametno). Osim toga, u strogom žanrovskom i stilskom puritanizmu američkog kazališta raditi dramski tekst znači uvježbati glumce da uz nekoliko ne baš nametljivih svjetlosnih promjena izgrade karaktere, pokažu glumačke sposobnosti u studiji lika, emociji i govoru, te da do najsitnije točkice točno izgovore piščev tekst (čija se kraćenja bez samoga autora drže grubom povredom autorskih prava). Za sve ostale redateljske zahvate, postoji mnoštvo mogućnosti u raznovrsnim produkcijama izvan „čistog" dramskog teatra.



Zato su **Sellars, Bogarth** ili **Wilson** „europski redatelji" po svojoj estetici, što god to trebalo značiti ma i u granicama kolokvijalnog govora. I zato u Americi uz najviše počasti na sveučilištima predaju, ali uglavnom po Europi režiraju. Jer kazalište, ma kako savršena i uzvišeno mistična stvar bilo za kritičare i teatrologe, ima jednu užasnu manu koja ga prokazuje u njegovom temeljno pučkom podrijetlu - treba ga netko i gledati.
U tome je Karen Malpede morala svakako računati s time da Amerikanci neće plaćati ulaznicu kako bi došli gledati gdje se o njihovom društvu i njima samima govori s toliko jeda i nadmoćnog prezira, a Ivica je Boban svakako mogla do ushićenja i ludila dovesti newyoršku publiku svojom predstavom „Kako sada stvari stoje", na primjer. Ovako su obje napravile jako dobar i čestit posao. Za svoju dušu.
Darko Lukić dramaturg je u Teatru &TD.

Communication Misunderstanding

"The Beekeeper's Daughter", written by Karen Malpede and directed by Ivica Boban, is trying to give an insight into complicated relationships in one American family by rethinking the Bosnian war's consequences. The deviation of contemporary American society is criticised through the prism of European "director's theatre" poetics. The only thing achieved this way is the insurmountable misunderstanding between an utterly stylised performance and the American audience which is used to genre



Piše: Goran Stefanovski
Snimio: Bernd Uhlig

Mladinski kulturen centar Skopje
Intercult, Švedska
režija: Branko Brezovec

BACCHANALIA

Zašto ova drama?

Drama **„Bakhe"** novo je čitanje mita o Bakusu, koje baca novo svjetlo na situaciju u bivšoj Jugoslaviji, Balkanu i Istočnoj Europi. Analizira prirodu nasilja i dramatizira dijalektiku borbe racionalnog i iracionalnog.

Moju generaciju Jugoslavena (rođenih u ranim pedesetim godinama) naučili su da smo dosegli kraj historije, da je balkansko „bure baruta" zauvijek čvrsto zatvoreno, i da smo uspješno iz rijeke povijesti isplivali na obale Razuma (Racionalnog)

Kakva slatka zabluda, kakva tragična ironija! Kakvo „Sami smo to tražili!" To je uvjerenje bilo toliko rašireno i čvrsto ukorijenjeno da većina običnih ljudi, čak i nakon godina građanskog rata, iako suočeni sa neviđenim strahotama, i dalje ponavljaju: „Jednostavno ne vjerujem da se ovo događa".

Kao teenager, trijumfalno sam se iz pomodnog Londona vratio u Makedoniju. Imao sam dugu kosu, nove ploče i uske traperice. Moj najstariji ujak, koji je u životu već vidio nekoliko balkanskih ratova, nije bio jako impresioniran mojim razvojem. Jedino ga je zanimalo da li se u dalekom svijetu pripremaju na još jedan rat. Mislio sam da je smiješan i staromodan. Kako su godine prolazile, pitao me isto pitanje uvijek kada bih se vratio iz „dalekog svijeta".

Na povijesnom horizontu počeli su se nakupljati oblaci, njegova su pitanja postala neugodna, a moji odgovori sve neuvjerljiviji.

Očito je bio svjestan određenog ritma ovdje, koji ja nisam osjećao ili sam ga, što je još gore, odbijao osjetiti. On kao da bijaše Tirezije koji čeka na Dionizov znak da odjene halju i započne ples. A ja sam bio pompozan i racionalan Pentej koji odbija prinijeti žrtvu okrutnom bogu i zbog toga gubi glavu.

Je li pokušaj da se bude racionalan na Balkanu tragična pogreška? To je pitanje.

Ja sam Makedonac rođen i odrastao u Skopju, 30 km od mjesta gdje je pronađena mala antička brončana figura Menade. Ova je Menada danas izložena u makedonskom Arheološkom muzeju. Menada je i logo Makedonskog Narodnog Teatra, ime jednog restorana i diskoteke u Skopju. Ipak, malo ljudi danas zna što ona stvarno predstavlja. Ali ako je Menada blizu, nisu li i bakantski rituali tu negdje?

U današnjoj Makedoniji se izvodi zakržljali ostatak nečega što je nekada mogao biti bakantski ritual. Naziva se ritual „blage rakije". Nakon prve bračne noći žene iz obiju porodica se sastaju, opijaju rakijom pomiješanom sa šećerom, pale svekrvino donje rublje, pričaju besramne šale, oblače mušku odjeću, pjevaju, plešu, i (u radikalnim slučajevima) sijeku glave pijetlovima.

„Bakhe" je Euripidova posljednja drama koju je napisao nakon što ga je atenski sud prognao na kraj tada poznatog svijeta. Bila je to sjeverna Grčka i Makedonija, neuralgična zapaljiva točka Balkana i tradicionalno „bure baruta" Europe.

KONCEPT

„Bacchanalia" je priča o intelektualnom, demokratičnom i racionalnom kralju Tebe, Penteju koji se briljantno bori da zaštiti svoju zemlju od ludila svirepog boga Dioniza. U borbi bude zaveden, poklekne i izgubi glavu. Dioniz ostaje zbunjen zato što je ubio nekoga koga voli.

Ne uspijeva razabrati vlastite motive i ponašanje.

TEMA

Tema drame je iracionalnost (psihološka, socijalna, politička i historijska).

Posebno portetira zavodljivu iracionalnost nacionalizma. Dramatizira ritual sparagmos (jedenje tijela malog dječaka Dioniza) i ritual omophagije (jedenje sirovog mesa). Na izvjestan način, oba ta rituala dogodila su se u ratu na tlu bivše Jugoslavije. Za antičku Grčku, ti su rituali bili regenerativni, vjerovalo se da se rastrgano tijelo čudom rađa ponovno. Za nas danas, omophagija je socijalno jalova i destruktivna orgija.


THEATAR
2000

PROMEMORIA

ORMITHA MACAROUNADA I NEKOLIKO KUHARA
sotie polyphonique
1982.

KUDŽ „VINKO JEĐUT"
Kazališna družina COCCOLEMOCCO
STUDENTSKI DOM „NINA MARAKOVIĆ"
Scenska grupa ŠARENGRADSKA

Tekstovni predložak predstave čine drama LIFT ZA POSLUGU Harolda Pintera i dramatizacija romana KRIVOTVORITELJI NOVCA Andréa Gidea.

Scenska provedba i montaža: Branko Brezovec
Scenski raspored: Tihomir Milovac
Svjetlo: Damir Kruhak, Nikola Stepić, Boris Kruhak
Tonski odnosi: Dario Bulić, Mirko Gruber
Suradnja na tekstovnom predlošku: Gordana Vnuk, Milko Valent
Likovne intervencije: Anastazija Debelli, Krešo Kovačiček

Sudjeluju: Josip Šimunko, Jura Tomaš, Siniša Miletić, Anastazija Debelli, Dan Šercar, Marija Vidušić, Ivica Šimić, Franjo Štefulj, Asja Jovanović, Đuro Roić, Predrag Vrabec, Franjo Benko, Stevica Leskarec, Nana Blatnik, Zoran Arbutina, Krešo Kovačiček, Zvjezdana Lončarić, Marina Štembergar, Dalibor Perojević, Bojana Vačevski, Dubravka Petrić, Dunja Blatnik, Marija Udovičić, Ivica Divjak, Gordana Vnuk, Vesna Jolić, Marijan Kostanjevac, Slobodan Tomaš, Mladen Botić, Robert Šipek, Mario Zvonarević

Uz pomoć: FAVIT-a, HNK-a, Jadran filma, tvornica „Janko Gredelj" i „Nada Dimić", Zagrebačke mljekare

Predstava se izvodi u prostoru Društvene dvorane i dvorišta Studentskog doma „Nina Maraković", Jakše Dugandžića bb

NOĆ SOČNIH FRAKTALA

Piše: Milko Valent

promemorijalna skica uz premijeru predstave ORMITHA MACAROUNADA I NEKOLIKO KUHARA

Početak fraktalnog kazališta u Hrvatskoj jest precizan: 23.06.1982. Te tople srijede oko ponoći, u Zagrebu, u društvenoj dvorani Studentskog doma „Nina Maraković", kao i u njegovom dvorištu, dogodila se predstava ORMITHA MACAROUNADA I NEKOLIKO KUHARA (u daljnjem tekstu ORMITHA), a u izvedbi Kazališne družine **Coccolemocco** i Scenske grupe **Šarengradska.** Sjećanje na taj izniman kazališni događaj budi u meni igru superlativa koji se sasvim prirodno lijepe uz *Ormithu*... Taj kontroverzni komad konceptualističke strasti za drugačijim i bogatijim kazališnim realitetom režirao je **Branko Brezovec**, a spektakularni raspored scene i scenskih efekata postavio je **Tihomir Milovac**. U tom rasporedu još neispitanog bogatstva, tridesetak vitraja **Anastazije Debelli** posebna su priča, avantura u bojama... Iz[illegible]deni na platnu polikolorom i tuševima u bo[illegible], ostaju u živom sjećanju i nakon 15 godina.

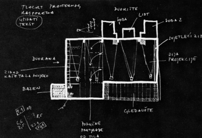
Ormitha je rođena iz miješanog tekstualnog pr[illegible]loška dramatizacije romana *Krivotvoritelji* [illegible]a **A. Gidea** i drame *Lift za poslugu* **H. [illegible]tera.** Iako je *Ormitha* hermetična smjesa tih [illegible]stova, mjesto zbivanja upućuje na studentsku sobu i moguće probleme njezinih stanovnika te na moguću kritičku interpretaciju društva i našeg fantastičnog svijeta uopće. Upravo to **problemsko** predstave, makar i minimalno naznačeno, zadržalo je Brezovca još malo u brehtijanskom ozračju njegove kazališne prošlosti, ali izvedba i tretiranje kazališnih sustava znakova izbacili su ga u njegovu kazališnu budućnost konceptualističke fraktalne dramaturgije. Ukratko: *Ormitha* je dobra prekretnica, paradoksalna razdjelnica redatelja koji je shvatio da kazalištem ne može djelatno mijenjati svijet ali da ga može obogatiti mijenjajući pristup proizvodnji kazališne predstave.

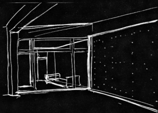
Ormitha je prvi rezultat takovrsnog obogaćenja, bogatstvo čije ću domete ovdje samo promemorijalno skicirati i mjestimice komentirati. Inače ta predstava je kao stvorena za semiotičku analizu jer su u njoj zastupljeni takoreći svi mogući kazališni sustavi znakova kao i sasvim vidljivi procesi semioze te generiranje znakova bez stabilnih kodova, tako da bi se o *Ormithi* čak moglo govoriti kao o drami znakova ili konceptualnoj poeziji scenskog spektakla ili o semantičkom konkretizmu fraktala od kojih je sastavljena... Po svemu viđenom bjelodano je da *Ormitha* spada u novokazališni laboratorij čvrste alternative koja se ne boji visokih zahtjeva stvaralačke suvremenosti i, reći ću otvoreno, elitne kulture, kulture koja je uglavnom tragično udaljena od tzv. društvene elite... Da bi čitatelj uopće mogao zamisliti to kazališno čudo, premijerno rascvjetano u hormonalnoj panici ranog ljeta i intenzivne ljubavi spram kazališne proizvodnje, evo nekoliko pomoćnih esejističkih odlomaka.

0) Teorija fraktala svoju snagu crpi iz **zelene poetike**, tj. operativnog sistema za proizvodnju totaliteta kazališta. Za ovu priliku dovoljno je reći da fraktal nije tek puki fragment. Fraktal je umjetnički oblikovan fragment koji istodobno posjeduje paradoksalnu slučajnost odlomka i intenzitet cjeline koja ima moć generiranja i regeneriranja priručne bujnosti zatečenog svijeta. Fraktal, da bi bio zbunjujuća cjelina u odlomku, mora biti elastičan i providan kako bi mogao bez trenja prolaziti kroz druge fraktale ili stajati uz njih bez aficiranja a u drami uzajamne ravnodušnosti. Otprilike tako elegantno kako u TV dnevniku vijest o masakru smjenjuje vijest o turističkim užicima povezanim s logično povećanom proizvodnjom svinjetine. Elegantno znači neupitno, neupitno znači fraktalno. I tako, opet paradoksalno, umjetnički fraktali najbolje postavljaju pitanje paradoksalno sjebanoj cjelini svijeta: kako je uopće moguća takva cjelina koja dopušta postojanje fraktala kao ravnodušnih elegantnih prolaznika koji se teško ili nikako ne mogu sudariti? Na ovome mjestu fraktura lubanje dobiva pojačani smisao...

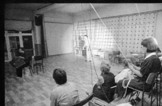
1) To što je *Ormitha* arbitrarno sastavljena od fraktala jednog dramatiziranog romana i jedne drame, ne znači da podliježe očekivanjima uobičajenog tretiranja intertekstualnosti. Naime, intertekstualnost je osobiti odnos između književnih tekstova u kojem je za razumijevanje jednoga važno poznavanje drugoga, a taj odnos se „puni" značenjem koje se drukčije ne bi moglo dogoditi. U slučaju *Ormithe* **nema** takve intertekstualnosti, a ipak intertekstualnost funkcionira tako što u prepletanju fraktala proizvodi **nova** značenja koja se mogu ostvariti samo s ta dva književna djela i nikako drukčije. Neka druga književna djela proizvela bi druga značenja. Načini prepletanja jesu arbitrarni i proizvoljni, ali je scenska provedba i „montaža atrakcija" strogo organizirana. Hermetičan totalitet te predstave, čudesan sklop njenih slika i znakova poznaje samo redatelj a komunikacija s publikom prekinuta je upravo tom konceptualističkom proizvoljnošću. Gledatelj je prisiljen proširiti polje percepcije i naučiti gledati fraktalno kazalište. Tu i leži razlog spore recepcije jer je čak i sofisticiranom te iskusnom gledatelju teško ili jedva moguće apsorbirati u dva sata tako prebogati rezultat. Ali nije bit u pounutrenju cijelog bogatstva, već samo onih dijelova koji provociraju mjesta užitka na koja je svaki pojedini gledatelj sposoban reagirati uzimajući u obzir njegov sasvim osebujni habitus. Tu jednostavnu činjenicu ne može shvatiti većina kazališnih kritičara, čak ni danas nakon toliko godina nisu u stanju napisati razumljivi tekst o „nerazumljivoj" predstavi. Zato, primjerice, većina tekstova o **Eurokazu** izgleda kao da je nastala usred nekog teškog drogiranja u dalekoj provinciji nekih divljih krajeva.

2) *Ormitha* u svom bogatstvu koristi i sferu intermedijalnosti u značajnom opsegu. Predstava se odigrava u realnom prostoru društvene dvorane a ne na pozornici. Tu intermedijalnu činjenicu, činjenicu da se umjetničko djelo izvodi u neumjetničkom prostoru, gledatelj ubrzo zaboravlja upravo zbog izvanredne organizacije prostornog rasporeda te „svje-





tovne" mizanscene koja, zašto ne, u legitimnoj metafori pozornice-svijeta funkcionira kao opravdan zahtjev postmodernog umjetnika da proizvede svijet umjetnosti kao svijet uopće...
3) Svijet kazališne umjetnosti kao moguć bitni svijet uopće strukturiran je u *Ormithi* kao uvijek ista ali višedimenzionalna scena. Prostor igre je pravokutnik velike društvene dvorane studentskog doma, čiji je jedan zid zapravo staklena stijena s nekoliko vrata koja vode u dvorište. Gledalište je stepenasto oblikovano unutar tog pravokutnika u dubini nasuprot staklenog zida. Pod dvorane pretvoren je u raster četvorina: bijele linije na crnoj podlozi: atmosfera šaha i čini se uređene te neumitne geometrije u kojoj se kreću glumci u strogo određenim vremenima. Desni zid je svjetleći zid monumentalno komponiran od petstotinjak žarulja i presvučen prozirnom folijom. Na lijevoj strani scene, nakon pregradnih „ulica" od tila, jest lijevi zid sastavljen od 50-70 kutija (kaseta) za mlijeko od kojih su neke uređene kao sobice s namještajem a neke su napunjene kruhom, mlijekom itd, što je po svemu sudeći direktna asocijacija na studentski život u ondašnjem socijalizmu. U dubini, gledano iz gledališta, staklena stijena koja dijeli dvorište i prostor dvorane bila je podijeljena na pet pokretnih platnenih ekrana koji su se tokom predstave asinkrono dizali i spuštali. Kad bi se digli, ovisno o situaciji, gledatelj bi mogao vidjeti zbivanja u lijevoj ili desnoj studentskoj sobi, ili pravi lift u sredini ili sve odjednom. S vanjske strane staklene stijene, u pričuvi, bili su pripremljeni fantastični vitraji „crkvenog" ugođaja, svojevrstan roman u stripu koji se u jednom važnom odsječku predstave spušta kao dojmljiva scenografska cjelina. Kažem „u pričuvi" jer mi se čini da je ta cjelina trebala duže dominirati scenom... Da, spomenute sobe su - kao i lift - u dvorištu, a u njih se ulazi kroz već postojeća vrata na staklenoj stijeni dvorane. Redatelju kao da ni to nije bilo dovoljno te je uveo i treću dimenziju te „sveopće mizanscene" tako što je ljetnu pozornicu za živu svirku u dvorištu pretvorio u dodatnu scenu na kojoj se zbiva teatar sjena. Ali i to je bilo premalo te se četvrti prostor u prostoru *Ormithe* nalazi pred lijevim zidom (spomenute kašete) u obliku bazena od plastificirane cerade, a u tom bazenu s vodom nalazi se bijeli klavir... Na klaviru i u vodi oko klavira zbiva se jedna od meni najzanimljivijih scena te predstave od tisuću scena...
4) Prethodna skica prostornog rasporeda predstave omogućuje čitatelju snažnije imaginacije zamišljanje scenskog spektakla u kojem glavnu ulogu, čini se, igra tragedija/drama/komedija sustava kazališnih znakova. Najvažnije je uočiti da je mizanscenski prostor uvijek isti ali i stalnoj izmjeni „spajanja nespojivog", a u ugodnoj orgiji konačno pronađene fraktalne dramaturgije. Dramaturgije koja ne zna za „milost" prema klasičnoj recepciji kazališnog čina. Da bi bila relativno razvidna ova turbulentna fraktalna praksa, ili praksa fraktala, dovoljno je samo nekoliko prisjećanja... Predstava je počela. Gledatelj je iznenada, nepripremljen i što se tiče fraktalne dramaturgije neobrazovan, odmah „bačen u svijet" sveopćeg mizanscenskog prostora simultaniteta i intenzivnih jukstapozicija te uredno bombardiran nebrojenim



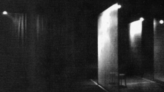


paralelnim informacijama neobuzdane ali precizne redateljske mašte. Dok se na pokretnim platnenim ekranima smjenjuju slajdovi iz pet dijaprojektora, zapravo fotografije teksta i ambijentalne fotografije Pariza 19. i 20. stoljeća, očito prateći dramatizaciju *Krivotvoritelja novca*, na desnoj strani svjetleći zid emitira različite znakove, tlocrt mizanscene, riječi, ili pak prati rad glumaca po „sudbinskom" rasteru dvorane... Istodobno uz živi govor glumaca ide njihov glas na play-back... Iz tog kolopleta istovremenosti jednog fraktala, opet paradoksalno sastavljenog od mnogo manjih fraktala, dizanjem platna na staklenoj stijeni dvorane ulazimo u drugi fraktal, onaj H. Pintera i ne samo Pintera, koji je sastavljen od dvije sobe, lifta i teatra sjena na ljetnoj pozornici u dvorištu. Sve je toliko bogato da je teško i skicirati. Samo bi se, na primjer, o ulozi i radu lifta mogao napisati oveći esej ili semiotička analiza „živih" rekvizita i takozvanih umjetnih znakova... Dakle, dva glavna fraktala funkcioniraju dišući u zajedničkom grču ali u svim pravcima istodobno. Poradi ilustracije izdvojit ću nekoliko brzih primjera... Iz desne studentske sobe Ben i Gus daju verbalne replike na zbivanja u bazenu u donjem lijevom uglu gdje se odvija tulum hrane, pića, glazbe, ljubavi, borbe i smrti. Najbolja kazališna dijagonala koju sam dotad vidio. U toj sceni sjećam se nenadmašnog **Predraga Vrabeca**. Unutar divlje igre od živopisno odjevenog svakovrsnog bludnika pretvorio se u golog demona svih naših strasti. Prava je šteta što taj daroviti umjetnik, inače i pjesnik i majstor prigodnog happeninga, nije nastavio mukotrpan rad u kazalištu fraktalnog „otežavanja" zbilje... Zatim, opet u jednom važnom periodu predstave, spustilo se tridesetak prekrasnih vitraja Anastazije Debelli (koja, usput rečeno, u predstavi izvanredno glumi) na vanjskoj strani staklene stijene, a ti vitraji zapravo su ilustracija *Krivotvoritelja*, svojevrstan roman u stripu somnambulno koloritan u igri prikladne rasvjete... za mene scena crkvenog ugođaja u kojem se posvećuje novo kazalište, kazalište paradoksalnog fraktalnog realiteta našeg svijeta. Tu je i glazba, bože moj, tu je sve, tu je umjetnost na djelu oslikavanja našeg jezika različitim sustavima kazališnih znakova...

5) Pravo je pitanje čega u *Ormithi* nema. A nabrajanje onoga čega ima i kako je to strukturirano kao organizirana iluzija, zapravo je neiscrpivo u značenjima kao što je neiscrpiv i broj „situacija" u suvremenoj mikrofizici čestica, na primjer. Tako procesi semioze u fraktalnom kazalištu i nisu drugo do svjesno poticanje istodobnog življenja i umiranja znakova ili skupina znakova koji se rađaju na postojećoj semiotičkoj baštini ali kojima su proizvoljne redateljske geste uništile kodove za bržu i lakšu komunikaciju. Fraktalno kazalište je mlado i gledatelj tek treba naučiti gledati bez spasonosnih kodova proširujući na taj način vlastitu percepciju kao i željenu, željenu od strane novokazališnih uradaka, željenu želju za - da tako kažem - stvaralačkim gledanjem u kojem će kao nužni pojedinac izgraditi svoj svijet recepcije svake pojedine kazališne predstave. Zbog te činjenice Branko Brezovec kao pionir fraktalne dramaturgije doživljava u proteklih petnaest godina u Hrvatskoj raznovrsna







nerazumijevanja, dok istodobno u novokazališnim krugovima diljem Europe i svijeta doživljava zasluženu pažnju i sve primjetnija priznanja kao umjetnik koji je ispred svog vremena ali suvremen. Suvremen u onom smislu koji ga stavlja u blagotvornu poziciju neprekidnog istraživanja i proizvodnje čiji rezultati pozitivno zapanjuju. *Ormitha* je njegov prvi pravi iskorak u laboratorij novog kazališnog užitka u kojem konceptualistička napregnutost spada u opis radnog mjesta. *Ormitha* je gusta predstava zaigrane igre fraktala, predstava fraktalne dramaturgije koju je Brezovec u brojnim režijama dosad usavršio do dostojanstva dramske poezije postupaka koji svojom procesualnošću na sceni istančanom gledatelju pružaju doživljaj deserta, multidimenzionalne kazališne smjese čiju kemiju semiotičke analize mogu eventualno doticati ali nikada sasvim obuhvatiti. Svaki gledatelj „prisiljen" je uživati u kazališnom činu sam sa sobom znajući tek ovu činjenicu: kazališni fraktal je umjetnički oplemenjen fragment svijeta koji je po naravi predstavljački i koji u prividnom kozmosu znakova njeguje sablažnjivu privlačnost kaosa... kao i uznemirujuće titranje cjeline. I na kraju, na tragu punog početka, Brezovec i *Ormitha Macarounada i nekoliko kuhara* priuštili su nam 23.06.1982. noć sočnih fraktala i spoznaju da kazalište ne može biti mrtvo čak ni onda kada puca po rubovima. I, ne manje važno, sljedeće predstave ovog kontroverznog redatelja osustavile su tradiciju koja glasi koliko jednostavno toliko poticajno: kod Brezoveca se uvijek dobro jede. Vi, čitatelji *Frakcije*, zagrijani toplim fraktalnim kazalištem zacijelo znate što mislim.



Zapisano 1982. uz predstavu ORMITHA MACAROUNADA I NEKOLIKO KUHARA (Tihomir Milovac)

Scena nije nadopuna, popunjavanje praznog hoda prostora glume, već je dio predstave poput njenog svakog elementa. Dramaturški, na nivou sugovornima u dijalogu.

Izgled sobe je realističan u prvom dojmu, ali pomniji pogled pokazuje da materijal nije „realističan". Potpuno „začudnim" materijalom *interpretiran* je realizam namještaja i zidova sobe. Tako soba na trenutke dobiva potpuno začudan „kazališni" izgled. Papirnati zid je *interpretacija* pravog realističnog zida jedne studentske sobe, ali tek s glumcem i glumom zaigrat će u dualističkom odnosu, *likovnost i gluma*.

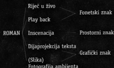
Desna strana scene je **svjetleći zid** (ispisivanje znakova). Prednja stijena obložena je prozirnom folijom. Svjetlo (stotine žarulja) djeluje efektivno, vizualno privlačno, lijepo i odbojno poput kiča.

Na lijevoj strani nakon pregradnih „ulica" od tila scena vizualno kreće ka toplom kazališnom „ručnom radu", prema naivnom i mekom.

Male studentske sobice

Sobice su u stvari kutije (kašete) za mlijeko. 50-70 komada čini „svjetleći zid" - nekoliko kutija je preuređeno u male sobice s namještajem, većina ih je napunjena kruhom, mlijekom itd.

ISPISIVANJE DRAMATURGIJE



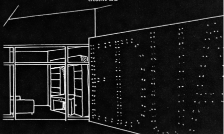
Dijaprojekcije: Fotografije ambijenta, Fotografije teksta, uloga rasvjetnog tijela (fokusiranje)

- Prostori simultaniteta
- Paralelne informacije

Ormitha Macarounada

The beginning of "fractal theatre" in Croatia, according to Milko Valent, is related to the performance Ormitha Macarounada And a Few Cooks (1982) by Coccolemocco theatre company and Šarengradska Scene group. This performance, directed by Branko Brezovec, was based on a few textual specimens; dramatisation of the novel Counterfeiters by A. Gide and the play Dumb Servant by H. Pinter. Ormitha is playing with the phenomen of intermediality, the question of space and intertextuality, while at the same time trying not to display the fear from high demands of creative art.

ROMEMORIA



13 YEARS OF



POWER
S T A T I O N

Svojom teorijom performativa, **John L. Austin** duboko je zarezao u prividnu koherentnost filozofskog jezika, koja počiva na vjeri u istinu; instrumentarij tradicionalne filozofije su tvrdnje, koje mogu biti istinite ili lažne. Izjavama, koje ne udovoljavaju ovoj temeljnoj pretpostavci, nema mjesta u „ozbiljnim" filozofskim ili logičkim raspravama. Austin okreće naglavce tradiciju „istinitog" i „lažnog", uvodeći novu opoziciju: djelatno i nedjelatno. Performativ je za Austina izričaj, koji je djelatan. Izricanjem performativa mi ne tvrdimo da nešto jest ili nije (istinito), već - jednostavno i doslovno - izricanjem neke izjave (izričaja), mi ujedno nešto činimo. Austinova formula dakle glasi: govoriti = činiti. Prema nekim autorima (npr. **Ross Chambers** i **Maja Ogrizek**), kada je riječ o kazalištu, ova Austinova formula vrijedi i u obrnutom smjeru: činiti = govoriti. Naravno, s ovom se tvrdnjom nije teško složiti kada je riječ o npr. radio-drami, ali postavlja se pitanje je li činiti = govoriti i u slučaju tzv. fizičkog kazališta? Nadalje, kako bismo ovu formulu mogli primijeniti u plesnom kazalištu? Sva se ova pitanja zapravo svode na osnovni problem: postoji li uz verbalni i „gestualni" performativ? Odgovor ćemo ostaviti za neku drugu prigodu, jer bi podrobnije teoretsko promišljanje problema dobrano premašilo predviđeni opseg ovoga priloga.

Nakon što je dakle John L. Austin obavio veći dio posla time što je okrenuo naglavce uvriježeno shvaćanje o ne-tvrdnjama kao ne-objektima filozofije, preostaje nam još samo da okrenemo naglavce samog Austina. Potpisnik se latio toga neizvjesnog poduhvata u svom tekstu „Performativno kazalište", koji, nakon objavljivanja na slovenskom i engleskom, konačno izlazi i u hrvatskom prijevodu u ovom broju *Frakcije*. „Performativno kazalište" je naime sintagma, koja bi za Austina bila *contradictio in adiecto*. Prema njegovoj teoriji govornih činova, performativ u kazalištu (ili bilo kojoj drugoj umjetnosti) nikada ne može biti „pravi", „ozbiljni" performativ, jer se izriče u okolnostima jezičnih *etiolacija* (izblijedjelosti jezika). Jedini performativ, kojemu Austin priznaje pravo građanstva, jest performativ, kojega izričemo u „običnim", „svakidašnjim", „normalnim" okolnostima. Odbaciti ovo Austinovo ograničenje ujedno znači i širom otvoriti vrata za koncept performativa kao prodornog „oruđa" za teoretsko promišljanje izvedbenih umjetnosti.

Nenad Miščević je umnogome zaslužan za „dovođenje" pojma performativa na teoretsku scenu u Hrvatskoj i Sloveniji. Njegova je zasluga da je npr. časopis *Dometi* na prijelazu iz 70-ih u 80-e godine tiskao prijevode Austina, **Strawsona** i ostalih vodećih imena jezične pragmatike, a 1983. godine u Sloveniji izlazi njegova knjiga o Austinu (*Jezik kot dejavnost*), iz koje smo s privolom autora za objavu u ovom broju *Frakcije* odabrali jedno od uvodnih poglavlja. Osamdesetih je godina teorija govornih činova bila nekakav teorijski hit u Sloveniji. Njome su se bavili (a neki se njome posredno ili neposredno bave i danas) npr. **Igor Ž. Žagar**, **Rastko Močnik**, **Jelica Šumič-Riha**, **Janez Justin** i još mnogi drugi. Devedesete su pak žarište teoretske rasprave prebacile na teoriju argumentativnosti. **Oswald Ducrot**, značajno ime na području te teorije, je primjerice u Ljubljani izdao dvije knjige i održao seriju predavanja na Fakultetu za postdiplomski humanistički studij ISH (Institutum Studiorum Humanitatis). Međutim, do sredine devedesetih kazališni teoretičari nisu pokazivali gotovo nikakav interes za primjenu diskurzivne paradigme u svojim teoretskim promišljanjima izvedbenih umjetnosti.

To zapravo i nije neobično, jer do pravog, produktivnog susreta teorije govornih činova i teorije kazališta do sada nije došlo niti u zemljama, koje se diče s mnogo obimnijom i kvalitetnijom kazališno-teoretskom produkcijom. Neki inozemni autori, koji su tek intuitivno prihvatili Austinovu teoriju kao aplikabilnu potporu vlastitih teoretskih paradigmi, u velikoj su većini tek „grebali po površini". Njihovo prešutno pristajanje na Austinovu apologiju performativu u „svakidašnjim", „životnim" okolnostima, omogućilo im je da se ukopaju u udobni geto dramatike. Ograničena primjena teorije govornih činova u okvirima analize dramskog teksta bila je lagodno neproblematična, jer je unaprijed pristala na rigorozne okvire „fikcijskog performativa", kojega je već prije dvadeset godina

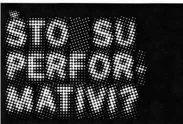
getoizirao **John R. Searle**, najpoznatiji Austinov sljedbenik. Njegovoj se raspravi o „logičkom statusu fikcijskog diskursa" odlučno suprotstavio tek **Jacques Derrida**. U svojim je polemičkim istupima Derrida razvijao teoriju, koja je pokušala utemeljiti performativnu nadmoćnost fikcije nad „svakodnevnom realnošću". Pogrešno je misliti, tvrdi Derrida, da bi performativ bio moguć kada se i potonja „realnost" ne bi zasnivala na modelu „ponovljivosti", „citatnosti", jer upravo je ta „ponovljivost" nesvodivi uvjet svakog „sretnog" performativa. A to bi dalje značilo da pretpostavljeni mimetički karakter fikcijskog diskursa nije uvjerljivi argument za njegovu tobožnju „ne-performativnost".

Kako se na ovome mjestu ne možemo upustiti u detaljniji pregled kazališnoteorijskih i lingvističkih interferencija, ljubopitljive čitatelje i čitateljice upućujemo na treće poglavlje („The performance of language") najnovije knjige respektabilnog kompilatora suvremenih kazališnih teorija **Marvina Carlsona** (*Performance*, Routledge, London and New York, 1996), u kojemu će na samo dvadesetak stranica zgusnutog štiva pronaći osnovne informacije o najznačajnijim (premda treba odmah jetko dodati: gotovo isključivo anglofonskim i frankofonskim) autorima, koji su ponudili lingvističke, literarne i jezičko-filozofske teorije u čvršćoj ili labavijoj svezi s izvedbenim umjetnostima. Uz neke koje smo i sami spomenuli (Austin, Searle, Derrida, Chambers), Carlson podsjeća na cijeli niz autora poput **Chomskog, Habermasa, Bahtina, Kristeve, Benvenista, Felmanove, Fisha, Gricea, van Dijka, Eca, Elama, Rozika** i još mnogih drugih, koje zbog „ekonomiziranja s tekstom" ovdje ne navodimo. Istodobno pak valja upozoriti da tek manji dio autora i autorica, koji su našli mjesto u spomenutom poglavlju Carlsonove knjige o performansu, zadovoljava strože teoretske kriterije (u smislu althusserovskog „epistemološkog reza"). Uz dodatnu opasku da se velika većina autora bavi pitanjima performativa u literaturi, odnosno dramskom tekstu, a tek manji dio zalazi na područje kazališne produkcije (predstave, inscenacije, performansa...) i posebnog statusa performativa izrečenog na sceni. Ross Chambers je jedan od rijetkih teoretičara, koji je to pitanje eksplicitno postavio na „dnevni red" kazališno-teoretske debate u svom tekstu „La Masque et le miror: Vers une théorie relationelle du théâtre" (1980). „Chambersov pokušaj da primijeni teoriju govornih činova na obje razine, na razini kazališta i na razini diskursa, prilično je neobičan. Općenito govoreći, teoretičari koji su primijenili analizu govornih činova na kazalište radili su prije svega, ili čak isključivo, na razini *énoncé*, odnosno ilokutivnih operacija unutar fiktivnog svijeta dramskog teksta. Ta je ravan mnogo jasnije spojiva s tradicionalnom literarnom analizom, s jedne strane, i korištenjem analize govornih činova u običnim govornim situacijama, s druge strane", piše Carlson u spomenutoj knjizi.

U Sloveniji se tim pitanjima bavi skupina mladih teoretičara, okupljenih na ljubljanskom Fakultetu za postdiplomski humanistički studij ISH. Uz potpisnika, valja spomenuti (barem) još Maju Ogrizek i **Maju Breznik**, čiji su najnoviji tekstovi na temu performativa i izvedbenih umjetnosti (odnosno, u slučaju Maje Breznik, institucije kazališta) uvršteni u nedavno izašli zbornik *Along the Margins of Humanities* (ur. A. Milohnić i R. Močnik, ISH, Ljubljana, 1996). Uredništvu časopisa *Frakcija* skupina duguje zahvalnost na pozivu da svojim prilozima i sugestijama sudjeluje u koncipiranju ovog broja časopisa, koji donosi nekoliko poticajnih tekstova, u nadi da će rasprava o statusu performativa u izvedbenim umjetnostima - koja predstavlja pokušaj konstituiranja interdisciplinarnog teoretskog polja (kazališne teorije i teorije govornih činova) - pobuditi interes čitateljstva te krugova kazališnih teoretičara i lingvista u Hrvatskoj.

Aldo Milohnić je kazališni teoretičar iz Rijeke. Živi i radi u Ljubljani.

piše: Aldo Milohnić



Nenad Miščević

Često se kod jezika, (kao i kod znakova uopće) razlikuje troje: sam jezični izraz, njegovo značenje i njegova upotreba. Na primjer, rečenica "Vaše cvijeće je predivno" ima glasovnu i gramatičku strukturu, ima značenje - odnosi se na navodnu činjenicu da je sugovornikovo cvijeće predivno, a može se upotrijebiti da bi se sugovorniku uputilo kompliment, ili da bi se uvrijedilo ljubomornu treću osobu, ili za najraznovrsnije daljnje ciljeve.

Američki filozofi pragmatisti predložili su podjelu proučavanja jezika (odnosno znakova općenito) u skladu s tim razlikovanjem.

sintaksa (lingvistika)	semantika	pragmatika
jezični izraz	značenje	upotreba

Suvremeno filozofsko razmišljanje o jezičnom djelovanju uvelike je bilo nadahnuto razmatranjem jedne posebne vrste iskaza. Razmotrite primjer u kojem svečani uzvanik krsti brod rekavši: "Imenujem ovaj brod "Kraljica Elizabeta!"

Da bi izgovaranje nevedene rečenice ujedno doista bilo krštenje mora govornik uistinu biti nadležan da krsti brod. Sličan je slučaj s izjavom "Ostavljam oporučno ovaj sat svojem bratu". Da bi ta izjava uistinu bila oporučno ostavljanje, govornik ili pisac mora doista biti vlasnikom sata, i izjava treba biti dio oporuke. (Manje ceremonijalan iskaz je "Kladim se da će sutra kiša".) Općenito, takve izjave ovise o dvije vrste uvjeta uspješnosti: prva se odnosi na podobnost sudionika u govornoj djelatnosti i na pravilnost izvršenja radnje, drugi pak na namjeru i odnos namjere i radnje. Prvo, dakle mora postojati prihvaćena konvencionalna procedura koja ima određeni konvencionalni učinak; i ona mora uključivati izgovaranje određenih riječi od strane određenih osoba u određenim okolnostima. Drugo, osobe i okolnosti moraju u danom slučaju biti primjerene za primjenu dotične procedure - svi sudionici trebaju proceduru izvršiti ispravno, i potpuno. Što se tiče namjere, ovdje vrijedi sljedeće: Kada je, kao što se često događa, procedura predviđena za određene misli i osjećaje, ili za započinjanje nekog ponašanja koje onda treba uslijediti, tada osoba koja sudjeluje i tako započinje proceduru mora uistinu imati te misli i gajiti te osjećaje, a sudionici trebaju namjeravati da se tako ponašaju i osim toga, trebaju se kasnije, uistinu tako i ponašati.

Kada su navedeni uvjeti zadovoljeni, svakom od ovih izjava obavlja se čin naznačen prvom riječju: imenuje se, ostavlja se ili se kladi. One ne izvješćuju o nekom stanju stvari izvan njih samih i stoga mnogi drže da nisu ni istinite ni lažne.

Izjave su dobile naziv "performativ" ili "performativna izjava" od engleskog glagola "to perform". U kojem se smislu može reći da se takvom, performativnom izjavom nešto čini?

Prije svega, izjavljivanje samo jest neka radnja. Izgovoriti ili napisati spomenute rečenice znači uraditi nešto (govorenje i pisanje jest obično namjerno, a u situacijama koje podrazumijevaju navedene rečenice jest sigurno namjerno i ono nije obavljeno neizravno, putem nekih drugih radnji). Zatim, izjavljivanjem (putem izjavljivanja) činimo još nešto. Rekavši: "Imenujem ovaj brod 'Kraljica Elizabeta'!" govornik je dao ime brodu, u sljedećem primjeru pisac oporuke ostavio je svoj sat bratu, itd.

Po čemu su performativni iskazi posebni? Oni ne sadrže izraze filozofijske vrste, ali zadovoljavaju dva posebna uvjeta: prvo, oni ne "opisuju", niti ne "prenose" niti ne konstatiraju ništa, nisu "istinski ili lažni"; i drugo, izjavljivanje rečenice jest činjenje neke radnje. Uočimo da se kvalifikacija "djelatnosti" nikako ne odnosi na samo govorenje i pisanje kao takve. Navedene rečenice su performativi po tomu što se njima čini još nešto osim što ih se izgovara, točnije, što se njihovim izgovaranjem čini još nešto osim onoga što se normalno opisuje kao "kazivanje nečega".

Proučavajući performative, engleski filozof **J. L. Austin** došao je do zaključka da nas oni mogu naučiti zanimljive stvari općenito o jeziku. U našim primjerima govornik jasno daje do znanja što čini izjavom - ta informacija je dio izjave, sadržana na primjer u riječima "kladim se " - i kako hoće da ga shvatimo. No, analogne se stvari mogu događati i bez takve jasne najave. Ako vam časnik kaže "ustani", isto je kao da je rekao " Zapovijedam ti da ustaneš". Jezik je pun izjava koje se u stvarnosti ponašaju poput performativa.

Austin je zaključio da većina izjava ustvari ukazuje na neku vrst radnje koja se tom izjavom čini: molba, zapovijed, tvrdnja, dokazivanje, zaključivanje, izuzimanje, i deseci drugih. Podrobno je analizirao te radnje pod imenom "govorne radnje" ili "govorni činovi", uvjete njihove uspješnosti i načine na koji govornik osigurava razumijevanje svoje namjere. Njegov učenik J. Searle razvio je onda sustavnu teoriju govornih radnji, povezavši je s lingvistikom i semantikom.

Performativni prefiks ("Obećajem da...") može se odvojiti, i obećanje se može dati jednostavno rekavši "Doći ću". Kakvu onda ulogu igra prefiks? Pogledajmo kako izgleda slučaj odvajanja.

Novinari intervjuiraju novoizabranog predsjednika i on izjavi da će učiniti neki značajan potez. "Je li to obećanje?", pita novinar. "Da", odgovara novoizabrani. Govornik je obećao nešto, sad treba da potvrdi da je radnja koju je obavio uistinu obećavanje. Sličnu formulaciju dade se naći u stripovima: "Sad me ostavite i vratite se. To je naredba". Naredba biva još jednom kodirana, izričito označena kao naredba. Odakle ova struktura ponavljanja i dvostrukog kodiranja?

Izričiti performativi su model jezičnog djelovanja, potpuni i primjereni akti. Dvostruko kodiranje tu služi da bi se istaknulo namjeru i time prisililo primatelja da odabere pravi, intendirani opis radnje. Radnja informira, a prefiks prenosi uputu, ključ. Austinov primjer karakteristično polazi od premalene određenosti radnji u odnosu spram razumijevanja; sagibanje pred sugovornikom može biti pozdrav, slučajni gest ili vezivanje cipela i nikakva karakteristika radnje ne dopušta da joj se jednoznačno odredi karakter. Stoga treba učiniti još nešto, podići šešir, da bi se prvu radnju označilo kao pozdrav. Međutim, ako je praxis neodređena u odnosu na misao, moglo bi se očekivati da je logos jednoznačan. Austin, naprotiv povlači strogu paralelu; govorne su radnje također premalo određene, potrebno je još jednom ih označiti, nekim konvencionalno odabranim sredstvom.

Austin ne uočava da je njegov primjer fatalan za teoriju. Ako je sagibanje nedovoljno određena radnja te ju je potrebno označiti podizanjem šešira, onda je za pretpostaviti da je i druga radnja isto tako nedovoljna, pa je treba natkodirati nečim trećim, na primjer pozdravom "selam". Po čemu, međutim, znam da pozdravljanje sa "selam" nije ruganje, pogotovo ako se pojavi u tekstu filozofa iz druge kulture? Treba ga opet označiti nekom trećom oznakom. Da bi se radnju učinilo znakom, potreban je lanac označitelja.

Vratimo se teoriji performativa. Austin inzistira na tomu da prefiks nije ni sud ni opis. Prefiks pojašnjuje, pokazuje, čini eksplicitnim ono što je implicitno u radnji.

Performativ je tako i riječ i čin, pa Austinovo izlaganje oscilira između teorije činjenja i analize jezika. On inzistira na tomu da dimenzija po kojoj se vrednuje performativnu izjavu nije dimenzija istinitosti (ili lažnosti), već dimenzija uspješnosti govornog čina. Ova dimenzija je, međutim, definirana uže negoli je to slučaj u tradicionalnim teorijama o jeziku kao "djelatnosti". Uspješnost performativa ne odnosi se na njegove kontingentne posljedice: ako nekom kažem: "Pozdravljam Vas", uspješnost se sastoji isključivo u tome što sam osobu time pozdravio, ne u eventualnim posljedicama (u tomu što sam ga obradovao, ili mu dao do znanja da sam zamijetio njegovu prisutnost). Drugim riječima, uspješnost ili neuspješnost riječi (happines/unhappines) definirani su pomoću dva parametra, pomoću praktičnog mjerila koje se odnosi na to je li radnja izvršena ili nije, i pomoću značenjskog mjerila koje "izvršenje radnje" određuje pogledom na značenje performativnog prefiksa.

Dok se tradicionalne teorije o jeziku kao djelatnosti zadovoljavaju općim naznakama, Austin pokušava precizno odrediti uvjete koje mora ispuniti performativ da bi bio uspješan. U "How to..." on navodi dvije vrste uvjeta: prvi se odnose na podobnost sudionika u jezičnoj djelatnosti i na pravilnost izvršenja radnje, drugi pak na namjeru i odnos namjere ujedno s"mislima i čuvstvima" prema samoj radnji:

"(A.1.) Mora postojati prihvaćena konvencionalna procedura koja ima određen konvencionalno učinak; procedura mora uključivati izgovaranje određenih riječi od strane određenih osoba u određenim okolnostima,

(A.2.) Osobe i okolnosti moraju u danom slučaju biti primjerene za primjenu dotične procedure.

(B.1.) Svi sudionici trebaju proceduru izvršiti ispravno i potpuno.

(Γ.1.) Kad je, kao što se to često događa, procedura predviđena za osobe koje imaju određene misli i čuvstva, ili za započinjanje stanovitog ponašanja koje onda treba da uslijedi, tada osoba koja sudjeluje i tako započinje proceduru mora uistinu imati te misli i gajiti te osjećaje, a sudionici treba da namjeravaju da se tako ponašaju i zatim

(Γ.2.) treba da se kasnije uistinu tako i ponašaju." (str. 14.)

Analizirajući svojstva performativa, Austin je ustanovio da razlika između performativne izjave kojom se nešto čini, i drugih izjava koje samo opisuju stanje stvari (on ih je nazvao "konstativima") nije tako velika kao što se to činilo na početku. Pokazalo se, kao što to Austin opširno izvodi u tekstu kojeg donosimo, da i ove opisne izjave mogu biti ocijenjene s obzirom na njihovu uspješnost - tako su tvrdnje čija je subjektna riječ lišena referenta isto tako neuspješne kao što su isprazni pokušaji da se dade zapovijed svojem pretpostavljenom.

Analiza performativa dovela je tako do situacije u kojoj su u načelu bila moguća dva rješenja. Prvo bi se rješenje sastojalo u tome da se nađene razlike između performativa i konstativa potcrtaju i razviju u sustavno suprotstavljanje. Najlakše bi to bilo učiniti postulirajući poseban značenjski status izričitih performativa. Može se recimo braniti stav da je za razumijevanje statusa performativne izjave dovoljna sama ta izjava, dok je za razumijevanje svih ostalih izraza koji ne sadrže izričiti performativni prefiks, potrebno poznavati kontekst izjavljivanja da bi se shvatio njezin status. ("Izađite" može biti naredba, zahtjev ili čak i molba, "Naređujem vam da izađete" je naredenje). Drugim riječima, kod eksplicitnih performativa prefiks je dio značenja, a ne dio upotrebe, dok je kod svih ostalih izjava njihova djelotvorna strana dio upotrebe ali ne i značenja. "Performativ" tako postaje semantičkom kategorijom, dok se upotrebni vid jezika i dalje može razmatrati izvan okvira semantike. Ovo rješenje preokreće prvobitnu pretpostavku. Razlikujemo li sklop semantike - i - sintakse kao formalnijih disciplina od pragmatike koja se bavi upotrebom riječi i izraza (performansom a ne kompetencijom) možemo taj preokret formulirati kao prenošenje eksplicitnih performativa u formalnu domenu koju je otkriće performativnih izjava upravo trebalo dovesti u pitanje. Otkriće performativa bilo je otkriće da je značenje bitno vezano uz pragmatiku jezika, preokret se sastoji u tomu da se, obratno, pragmatiku svede na čisto empirijsku disciplinu, a proučavanje performativa učini dijelom semantičko-sintaktičkog proučavanja jezične kompetencije.

Drugo je rješenje suprotno po smjeru redukcije i po konačnim namjerama. Vjerno prvobitnom uvidu, ono vrši poopćavanje u suprotnom smjeru i sustavno reducira razlike između performativa i ne-performativa. Nisu performativi izuzetne izjave koje upotrebu iznimno preuzimaju u značenje, već je kod svih izjava značenje samo apstraktni, parcijalni vid cjelovite govorne radnje.



The Wooster Group: Brace Up! (Tri sestre) Foto: Mary Gearhart

Austin je odabrao ovo drugo rješenje. Tekst o performativnim izjavama kojeg donosimo posvećen je upravo poopćavanju pojma performativa. Argumentacija koju Austin provodi je didaktička - on istodobno izlaže svojstva koja posebno obilježuju preformative i pokazuje da je ova posebnost samo stvar naglaska - performativi naglašuju i čine vidljivim ono što je ionako nazočno u temelju svakog govorenja.

Opravdanost poopćenja vidljiva je već iz načina kako smo opisali eksplicitni performativ. Ako performativni prefiks samo

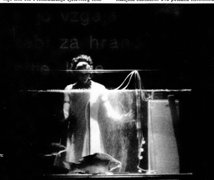
naznačuje radnju koju iskaz ionako obavlja ("Doći ću" je obećanje, kao što je "Obećajem da ću doći" obećanje, samo što je ovo drugo i rekodirano kao obećanje), pažnju treba prenijeti na radnju, a prefiks upotrebljavati samo kao uputu, rukovod u imenovanju, opisu i analizi radnje.

Poopćivši pojam performativa možemo sve ostale iskaze razmatrati kao nepotpune ili implicitne performative kojima se može pridružiti eksplicitni oblik: "Izađite" je korelativno s "Naređujem da izađete", "Kiša pada" s "Ovime tvrdim da kiša pada". Kontrast između performativnih i ne-performativnih izjava tako se svodi na razlikovanje između značenja izjave i tona odnosno sile koju izjava sobom nosi.

Kad je pojam značenja nadopunjen oznakom sile, može se radnju izjavljivanja raščlaniti na niz akata. Izgovaranje glasova nije isto što i formuliranje cjelovitog teksta, iako izgovarajući glasove formuliram tekst. Isto tako formulirati tekst zapovijedi ne znači samo po sebi i zapovijediti (formulirati zapovijed mogu i u šali ili učeći ulogu za predstavu). Što su ovi različiti aktovi? Može ih se razmatrati kao različite aspekte jedne radnje, kao razne opise pod kojima određujemo izjavljivanje (kao što trčanje u ambulantu možemo opisati kao fizičku radnju, kao trčanje po pomoć ili kao akt solidarnosti i čovjekoljublja). Može ih se razmatrati također kao niz akata koji su međusobno uzročno povezani, tako da je svaki prethodni akt dovoljan ali ne i nužan uvjet sljedećeg. Važno je, u svakom slučaju, uočiti da se radi o mogućnostima definiranja radnje (koje su predmet teorije činjenja), a ne odredbama značenja.

Jedna od posljedica ove dvostrukosti je važnost koju u analizi ilokutornih akata zauzima pitanje ozbiljnosti i iskrenosti onog koji govori. Čitatelj vičan metodologijskoj strogosti moderne semantike vjerojatno doživljuje Austinovo naglašavanje ozbiljnosti kao nedopustivo psihologiziranje. Naravno, sud ostaje, bio on izrečen u šali ili ozbiljno. Ilokutorni akt, međutim, slijedi sasvim drugačije odrednice - da bi bilo moguće interpretirati sugovornika, znati što ima na umu, potreban je stanoviti čvrst okvir. Kod većine radnji tu pomaže standardiziranost radnje - ako nosim kovčege na peti kat, vjerojatno je da to činim namjerno i to s namjerom da ih tamo i donesem. (Kad se radi o ozbiljnim sankcijama, međutim, utvrđivanje namjere postaje stvar složene, stručne i normirane procedure).

Kod govornih radnji situacija je analogna. Najprije, treba pretpostaviti da je radnja učinjena s namjerom i da su radnja i namjera sukladne. Ova polazna hermeneutička pretpostavka o sukladnosti namjere i radnje, potrebna je da bi se uopće mogli korelirati akt i značenje. Prevedena na svakodnevni jezik, to je pretpostavka ozbiljnosti.



M.Peljhan: *Atol/III Egoritem*

Anticipacija ozbiljnosti postaje tu heurističkom hipotezom i istodobno transcendentalnom pretpostavkom interpretacije. Pitanje o tomu moramo li misliti ono što kažemo, moguće je onda postaviti jedino pod pretpostavkom da samorazumljivi fon jezičnog ponašanja čine takve radnje kod kojih je moguće pravilno, jednolično i konzistentno korelirati ponašanje, radnju i intenciju. "Što je istina?" upitao je Pilat šaleći se. Značenje njegovog pitanja može se razumjeti samo zato što smo značenja riječi i mehanizam pitanja naučili tamo gdje šali nema mjesta.

Pretpostavka ozbiljnosti i zahtjev za neproblematičnim koreliranjem radnje i namjere ne izgleda posve plauzibilni. Simbolička se radnja razlikuje od uobičajenog praktičnog djelovanja upravo po stanovitom samopokazivanju, po distanci između učinjenog, naznačenog i nagovještenog. Kad oponašamo pretjerujemo, kako bismo naznačili da naše ponašanje nije praktično već značenjsko, ponavljamo da bismo nedostatak zbiljnosti nadoknadili ulančavanjem simboličkog. U tom smislu, stanovita neozbiljnost pripada biti značenjskog, kao što i ponavljanje pripada strukturi performativa.

Izlažući specifičnosti ilokutornih akata Austin se poslužio zaobilaznim načinom, pošavši od pitanja na koji način neki ilokutorni akt može ne uspjeti. Različite vrste neuspjeha poslužile su mu onda kao pokazatelji odgovarajućih dimenzija ilokutornog akta. Razmotrit ćemo pronađene specifičnosti, uspoređujući ilokutorne akte sa sudovima i potcrtavajući razlike.

a) ovisnost o prijemu

Većina se logičara slaže s time da je sud istinit neovisno o okolnostima izjavljivanja. Izjavljivanje ne može neposredno utjecati na sud.

Nasuprot sudu ilokutorni je akt bitno ovisan o recepciji. Da bi dana govorna radnja postala uistinu nekim ilokutornim aktom, potrebno je da bude prihvaćena kao takva. Nema izoliranih ilokutornih akata, svaka je govorna radnja po svojem ilokutornom karakteru specificirana recepcijom koja se na nju nadovezuje. Minimalna značenjska cjelina uključuje dvoje, radnju i prijem.

Vidjeli smo da u popisu uvjeta uspješnosti i performativa postoji uvjet (pod oznakom Γ.2) po kojem je kasnije ponašanje onoga koji daje izjavu dio uspješnosti izjave. Austin je svjestan teškoća koje može stvarati ovako općenita i oštra formulacija i naglašava da je nemoguće precizno razlikovati što je primjerice u činu davanja sam čin a što njegova posljedica. Ipak, on još više radikalizira već prilično radikalan stav, i tvrdi da je i ponašanje "slušatelja" dio uvjeta uspješnosti ilokutornog akta.

Proučavanje govornih radnji tako je od početka blisko dimenziji uvjeravanja, fatičke i konativne funkcije, iako se tom dimenzijom ne bavi neposredno, već preko imanentnih svojstava radnji. Na žalost, taj je aspekt ostao skoro potpuno zanemaren u daljnjem razvoju teorije ilokutornih akata. Njegovu je praktičnu važnost teško procijenti - naprimjer jedna od konzekvenci Austinova zahtjeva jest to da je institucionalno osiguravanje uspješnosti stanovitih konvencionalnih jezičnih radnji bitno za smisao samih tih radnji, drugim riječima, da je osiguravanje slijeda i prijema dio jezične djelatnosti, gotovo u istoj mjeri u kojoj je to proizvođenje izjava i tekstova.

b) ovisnost o pretpostavkama

Sudovi koji govore o nepostojećim pred-

metima i bićima su predmetom prvog dijela ove knjige. Problematika koja je tamo razvijena dobiva, međutim, novu dimenziju pogledom na akcijski karakter ilokutornog akta. Dok je riječ isključivo o značenju, pretpostavke nekog suda pojavljuju se kao slučajna ograničenja - slučajno, sirene ne postoje, a čudnovati kljunaši postoje. Čini se da bi dobro uređen jezik mogao izaći na kraj s problemom, bilo tako da unaprijed do kraja definira područje o kojem govori, pa da svakoj singularnoj riječi odgovara neka jedinka u svijetu, bilo tako da se odrekne neposredne referencijalnosti i da jedinke i model koji ih sadrži nadomjesti popisom imena (ili iscrpnim prikazom metode imenovanja).

Međutim, ako su ilokutorni aktovi aspekti radnji koje subjekti obavljaju, mogućnost promašaja ne da se ukloniti potpunošću modela ili popisa. Presupozicije tu nisu samo pretpostavke istinitosti, već uvjeti uspješnosti akta. Ovisnost o pretpostavkama i ovisnost o recepciji mijenjaju klasičnu sliku odnosa govorenja i činjenja. S jedne strane, u preformativnim izjavama izgleda kao da se namjera gotovo magijskom djelotvornošću realizira u radnju, ili da citiramo **Elisabeth Anacombe:** "Ustvari, možemo naći slučaj gdje netko nešto ostvaruje jednostavno rekavši da je to tako, i tako ispunjavajući ideal voljnog akta tako savršeno koliko je to uopće moguće." (Intention, str. 82). S druge strane, međutim, ovo je neposredno ozbiljenje neposredno ovisno o "vanjskim "okolnostima, točnije, okolnostima koje su samo prividno vanjske, a ustvari čine dio strukture samog djelovanja. (Analiza presupozicija čini značajnu kariku između jezičnih, točnije, jezičnopragmatičkih teorija i sociolingvističkih istraživanja. Dovoljno je uočiti institucionalni karakter velikog dijela onih presupozicija koje čine tkivo svakidašnjeg komuniciranja, da bi se analiza govornih aktova približila teoriji institucija. Tom se podudaranju onda pridružuje činjenica da je čitav smisaoni okvir jezičnog djelovanja institucionalno reguliran i da uspješnost tog djelovanja dobrim dijelom ovisi o konvencijama koje su na snazi između sudionika komunikacijskog procesa.)

c) nespojivost radnji

Do sada smo razmatrali pragmatičke i semantičke specifičnosti ilokutornih akata, njihovu recepcijsku i značenjsku nesamostalnost.

Kako izgleda semantika ilokutornih akata? Sudovi mogu biti međusobno protuslovni i, ako je teorija konzistentna, od dva protuslovna suda jedan je sigurno lažan. Ilokutorni aktovi mogu biti međusobno nekonzistentni. Mjerila nisu ista u oba slučaja.

Sud "Vrba je na vrh brda" i sud "Ja ne vjerujem da je vrba na vrh brda" nisu logički protuslovni (prvi sud je o vrbi, drugi je o mojim vjerovanjima, prvi sud može biti istinit a da drugi ne bude lažan - drugi sud u tom slučaju samo opisuje moje lažno vjerovanje i on jest istinit opis mojeg vjerovanja).

Ilokutorni aktovi obavljeni u tvrđenju tvrdnji "Vrba je na vrh brda" i "Ja ne vjerujem da je vrba na vrh brda" međusobno su nespojivi. Ne mogu tvrditi istodobno da je vrba na vrh brda i izjavljivati da u to ne vjerujem. Drugim riječima, dva logički kompatibilna suda ulaze u dva akta koji su međusobno nespojivi. Odakle nespojivost?

1. Sudovi govore o različitim stvarima, pa ne mogu biti međusobno protuslovni. Aktovi, međutim, nisu nespojivi po svojem propozocionalnom sadržaju, već po tomu što je nespojivo da jedan te isti djelatnik obavi oba govorna akta.

2. Nespojivost se odnosi na komponentu vjerovanja: ne mogu istodobno vjerovati da vrba nije na vrh brda i tvrditi suprotno. Uspoređujemo dakle, propozicionalni sadržaj suda drugog akta i komponentu vjerovanja implicitnu u obavljanju prvog (ono što je u prvom sudu dano na znanje)

3. Uspoređujući dva akta ustvari govorimo o njima kao o radnjama - neprihvaćanje se ne odnosi na logičku sintaksu sudova već na zahtjev za koherentnošću ponašanja. (Nije spavač onaj koji na pitanje "Spavaš li?" odgovori sa "Spavam", a inkompatibilnost ovdje sigurno nije logička)

d) potreba za konvencijom

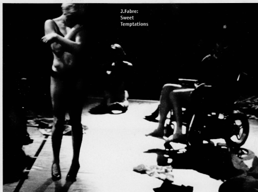
Kad je riječ o sudovima, pitanje konvencionalnosti se ne postavlja. Kad se radi o riječima, jezikoslovci tvrde da su njihova značenja konvencionalna, u trostrukom smislu proizvoljnosti, nemotiviranosti i odrješivosti. Značenje rečenica nije konvencionalno u tom smislu da bi posebne konvencije regulirale značenje svake rečenice - dovoljno je odrediti značenje riječi, a značenje rečenice se gradi iz značenja riječi.

Čini se, međutim, da je uspješnost ilokutornih akata (a kod govornih radnji uspješnost je bitan, konstitutivan vid radnje) ovisna o nizu institucionalnih činjenica koje se, u odnosu spram samog akta, pojavljuju kao skup konvencija. Stupanj ove ovisnosti nije jednoznačno odrediv, ali je jasno da je uloga konvencije u strukturi ilokutornih akata bitno različita od uloge konvencije u određivanju značenja riječi, a da je cijeli problem posve heterogen klasičnoj logičkoj analizi u kojoj se pitanje o konvencionalnosti ne može ni pojaviti.

Dok se u klasičnim teorijama o jeziku motiviranost pojavljuje kao stanoviti rub jezika (onomatopeje, uzvici), u semantici je konvencionalnost ona koja upućuje na rubne uvjete jezične djelatnosti.

Govorne radnje čine dio institucionalno definiranih radnji; da bismo prepoznali neki ilokutorni akt treba da poznajemo pravila koja rukovode govornim djelovanjem i razumijevanjem djelovanja. Izričiti su performativi slični operacionalnom činjenju - kao što društveno politički radnik presijecanjem vrpce obavlja radnju "puštanje u upotrebu ceste", tako izjavom "Otvaram sjednicu" govornik može u prikladnim okolnostima, otvoriti sjednicu (izričiti performativi su također slični ritualu i ceremoniji po tome što se kod njih ono što se čini ujedno i pokazuje kao činjenje).

Ima lingvista koji vide lingvističku pragmatiku kao disciplinu koja bi trebala pronaći i opisati implicitna pravila i konvencije govorne djelatnosti. Nije, međutim, jasno kako bi se implicitno znanje o pravilima moglo bez ostatka verbalizirati; prije se čini da je naše razumijevanje onog što se računa kao pridržavanje pravila nužno jednim dijelom praktično i prešutno.



J.Fabre: Sweet Temptations

UVJETI ZA USPJEŠAN PERFORMATIV

John L. Austin

Trebali smo razmotriti, sjetit ćete se, neke slučajeve i značenja (samo neke, nebo nam pomoglo!) u kojima *reći* nešto znači isto što i *učiniti* nešto; odnosno, u kojima *rekavši* nešto ili time što smo nešto rekli mi nešto i radimo. Ova tema je jedan od razvoja - postoje i mnogi drugi - recentnog pokreta koji propituje staru pretpostavku u filozofiji - pretpostavku po kojoj nešto reći, barem u svim slučajevima vrijednim razmatranja, znači uvijek jednostavno i nešto *tvrditi*. Ta je pretpostavka bez sumnje nesvjesna, bez sumnje prenagljena, no jasno je da je u filozofiji potpuno prirodna. Moramo prije naučiti trčati, a tek onda možemo hodati. Da nikad nismo radili pogreške, kako bismo ih mogli ispravljati?

Započeo sam tako što sam pomoću primjera privukao vašu pažnju na nekoliko jednostavnih izričaja one vrste koja je poznata pod nazivom performatori odnosno performativi. Oni na površini izgledaju kao "tvrdnje" - ili barem nose takvu gramatičku masku; no unatoč tomu, kada ih se pobliže ispita, oni izgledaju, i to vrlo jasno, kao da *nisu* izričaji koji mogu biti istiniti ili neistiniti. A svojstvo da se može biti „istinit" ili „neistinit" je tradicionalna karakteristika tvrdnje. Jedan od naših primjera bio je npr. izričaj: „Uzimam" (ovu ženu za svoju suprugu), izgovoren za vrijeme vjenčanja. Ovdje moramo reći da pri izgovaranju tih riječi mi nešto *radimo*, naime, ženimo se prije nego što o nečemu *izvještavamo*, naime o tome da se ženimo. A čin vjenčanja je, poput npr. čina oklade, u najmanju ruku *prikladnije* (premda još uvijek *ne sasvim točno*) opisati kao *izgovaranje određenih riječi*, nego kao izvođenje drugačije, unutrašnje i duhovne, radnje u kojoj su te riječi tek vanjski znak koji se može čuti. Ta se stvar vjerojatno teško može *dokazati*, no tvrdim da je ona činjenica.

Vrijedi primjetiti da je, tako mi je rečeno, u američkom zakonu o svjedočenju iskaz o tome što je netko drugi rekao prihvaćen kao evidencija samo ako je to što je rečeno izričaj koji spada u našu vrstu performativa: razlog jest taj da se to može shvatiti ne toliko kao izvještaj o tome što je netko *rekao*, što bi imalo rekla-kazala karakter i ne bi bilo prihvatljivo kao evidencija, već kao izvještaj o tome što je taj netko *učinio*, kao njegova radnja. To se veoma dobro poklapa s našim početnim intuicijama o performativima.

Do sada smo tek osjećali da čvrsto tlo predrasude nestaje pod našim stopalima. No, kako moramo sada nastaviti, kao filozofi? Jedna od stvari koje možemo učiniti jest, naravno, da se povučemo; druga bi bila da logičkim koracima zaglibimo u blato. No za sve to treba vremena. Zato prvo barem usredotočimo našu pažnju na mali problem koji je već usput bio spomenut - problem „prikladnih okolnosti". Kladiti se ne znači, kao što sam već rekao, samo izgovoriti riječi: „Kladim se da...": netko to može učiniti kako treba, pa se ipak ne bismo složili s tim da se on uistinu, ili barem ne u cijelosti, uspio okladiti. Da bismo to jasno vidjeli, moramo samo proglasiti našu okladu kada je utrka već završena. Osim izgovaranja riječi tzv. performativa, opće je pravilo da mnogo drugih stvari mora biti prisutno, te da trebaju krenuti kako valja kako bi se moglo reći da smo uspješno završili našu radnju. Možemo se nadati da ćemo otkriti koje su to stvari tako što obratimo pažnju na tipove slučajeva u kojima je nešto *krenulo naopako* i klasificiramo ih, pa onda vidimo da su određne radnje - vjenčanje, oklada, zavještanje, davanje imena, i štošta drugo - uslijed toga bile barem do nekog stupnja promašaji; izričaj je tada, možemo reći, ne uistinu neistinit nego prije *nesretan* (unhappy). Zbog tog razloga doktrinu o *stvarima koje mogu biti loše ili mogu krenuti loše* pri izgovaranju takvih izričaja nazivamo doktrinom o *nesrećama* (the doctrine of the Infelicities).

Recimo da najprije pokušamo shematski postaviti - ne želim tvrditi da ta shema ima bilo kakav konačni oblik - barem neke od stvari koje su nužne za glatko ili „sretno" funkcioniranje performativa (ili barem za funkcioniranje visoko razvijenih, eksplicitnih performativa, poput onih s kojima smo se dosad isključivo bavili), te onda dati primjere nesreća i njihovih učinaka.

Bojim se, ali se istodobno, naravno, i nadam, da će vam ti nužni uvjeti koji moraju biti zadovoljeni izgledati očiglednim.

(A.1) Mora postojati prihvaćen konvencionalni postupak koji ima određen konvencionalni učinak, postupak koji uključuje da određene osobe izriču određene riječi u određenim okolnostima, i dalje,
(A.2) određene osobe i okolnosti u danom slučaju moraju biti prikladne za pokretanje postupka koji se koristi.
(B.1) Svi sudionici postupak moraju izvesti pravilno i
(B.1) u cijelosti.
(Γ.1) Tamo gdje je, kao što je to čest slučaj, procedura smišljena radi toga da je koriste osobe koje imaju određene misli i osjećaje, ili radi inauguracije određenog ponašanja koje ima neke posljedice za svakog sudionika, osoba koja sudjeluje i koja time pokreće postupak mora uistinu i imati te misli i osjećaje, a sudionici se moraju namjeravati ponašati kako je propisano, te se dalje,
(Γ.2) oni uistinu moraju tako kasnije ponašati.

Ako sagriješimo protiv i jednog (ili više njih) od tih šest uvjeta, naš će performativni izričaj biti (na ovaj ili onaj način) nesretan. Ali, dakako, postoje velike razlike između tih „načina" da se bude nesretan - načina koje smo željeli istaknuti označavanjem pomoću slova i brojeva izabranih za svaku vrstu slučajeva. Prva velika razlika postoji između sva četiri pravila A i B uzeta zajedno i dva pravila koja su označena znakom G (zato upotrebljavamo rimska nasuprot grčkim slovima). Ako se ogriješimo o bilo koje od prva četiri pravila (A i B) - dakle, ako npr. pogrešno izrečemo formulu, ili ako nemamo pravo da izvršimo čin zato što smo npr. već oženjeni, ili zato što obred izvodi brodski blagajnik umjesto kapetana - tada čin o kojem

se radi, npr. vjenčanje, uopće nije uspješno izveden, nema namjeravani učinak, nije postignut. Nasuprot tome, u dva Γ slučaja čin *je* postignut, premda postići ga u tim uvjetima, kao kada smo npr. neiskreni, predstavlja zloupotrebu postupka. Tako, kada kažem: „Obećavam" a nemam namjeru to održati, ja sam obećao, ali... Potrebna su nam imena da bismo označili tu opću razliku, pa ćemo nesreće od A.1 do B.2, koje su takve da čin, za čije je izvođenje i tokom čijeg je izvođenja stvorena verbalna formula o kojoj se radi, nije ni postignut, zvati ZATAJENJIMA (MISFIRES): s druge strane one nesreće dodati da ta razlikovanja nisu nepromjenjiva, a pogotovo vrijedi to da takve riječi poput „tobožnji" ili „obznanjen" neće imati previše važnosti. Još dvije zaključne riječi o tome da je nešto nevažeće ili bez učinka. To, naravno, ne znači reći da mi nećemo ništa učiniti; mnoge ćemo stvari učiniti - počinit ćemo npr. čin bigamije - ali *nećemo* učiniti namjeravanu stvar, naime oženiti se. Unatoč imenu, bigamist se ne ženi dva puta. (Ukratko, algebra vjenčanja jest BOOLEOVA.) Nadalje, „bez učinka" ovdje ne znači „bez posljedica, rezultata, efekata".
Nadalje, još moramo učiniti razjasniti načelnu razliku između slučajeva A i



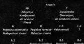
The Wooster Group: Brace Up! (Tri sestre) Foto: Mary Gearhart

kod kojih *je* čin postignut možemo krstiti ZLOUPOTREBAMA (ABUSES - nije potrebno isticati obične konotacije tih naziva!). Kada je neki izričaj zatajenje, postupak koji smo namjeravali prizvati je nedopušten ili loše izveden: a naš čin (vjenčanje i sl.) jest nevažeći ili bez učinka, itd. O našem činu govorimo kao o namjeravanom činu, ili kao o pokušaju - ili koristimo izraz poput: „formalno sam se oženio" umjesto „oženio sam se". S druge strane, u slučajevima tipa Γ govorimo o našem nesretnom činu kao o „obznanjenom" (PROFESSED) ili „neiskrenom" (HOLLOW) prije nego kao o „tobožnjem" (PURPORTED) ili „praznom" (EMPTY), odnosno kao o neostvarenom (NOT IMPLEMENTED) ili nekonzumiranom (NOT CONSUMATED) prije nego kao o nevažećem (VOID) ili neučinkovitom (WITHOUT EFFECT). Ali odmah ću

slučajeva B, dakle između raznih vrsta zatajenja. U oba slučaja označena slovom A postoji *pogrešno pokretanje* postupka - bilo stoga što, nepreciznno govoreći, *ne postoji* takav postupak, ili pak zato što postupak o kojem se radi ne može biti primjenjen na taj način. Stoga nesreće tipa A mogu biti nazvane *pogrešnim pokretanjima* (MISINVOCATIONS). Kod njih možemo s razlogom krstiti drugu vrstu - tamo gdje postupak postoji ali se ne može primijeniti kako je namjeravano - *pogrešnim primjenama* (MISAPPLICATIONS). Međutim, nisam uspio pronaći dobro ime za onu preostalu, prvu, vrstu. Nasuprot slučajevima tipa A, kod slučajeva tipa B problem jest prije taj da je postupak u redu i da se može pravilno primijeniti ali s većim ili manjim posljedicama kvarimo izvođenje obreda: tako ćemo slučajeve B nasuprot

slučajevima A nazvati *pogrešnim izvedbama* (MISEXECUTIONS) dok su ovi drugi pogrešna pokretanja: namjeravani je čin odbačen (VITIATED) zbog pogreške ili prepreke u izvođenju obreda. Klasa B.1 obuhvaća pogreške (FLAWS), a klasa B.2 prepreke (HITCHES).

Tako sada imamo sljedeću shemu:



Očekujem da će A.1 i Γ.2 izazvati određene sumnje; no ostavit ćemo to za skoro detaljnije razmatranje. Međutim, prije nego što se počnemo baviti detaljima, dopustite mi da napravim nekoliko općenitih napomena o ovim nesrećama. Možemo se zapitati:
1. Na koliku se raznolikost „činova" može primijeniti pojam nesreće?
2. Koliko je ova klasifikacija nesreća potpuna?
3. Je su li te vrste nesreća uzajamno isključive?
Razmotrimo ova pitanja po redu kako su postavljena.
1.) Koliko je nesreća rasprostranjena? Dakle, na prvom mjestu izgleda jasno da je, premda nas je to uzbudilo (ili propustilo uzbuditi) u vezi s određenim činovima koji su u cijelosti ili dijelom činovi *izricanja riječi*, nesreća zlo koje može zadesiti sve činove koji imaju općenit karakter obreda ili ceremonije, dakle sve *konvencionalne* činove: zapravo, nije slučaj da je *svaki* obred podložan svakoj vrsti nesreće (no tada to nije ni svaki performativni izričaj). To je jasno već zbog obične činjenice da mnogi konvencionalni činovi, poput oklada ili prenošenja vlasništva,

čak i osebujnosti performativnih izričaja. Jedino je još uvijek široko rasprostranjena opsesija da pravni izričaji, i izričaji upotrebljeni kod npr. „zakonskih činova", *moraju* nekako biti tvrdnje koje su istinite ili neistinite, spriječila mnoge pravnike da dođu do cijele ove problematike mnogo izravnije nego što je vjerojatno da ćemo to činiti mi - i ja čak ne bih želio tvrditi da znam jesu li to neki od njih već postigli. Mnogo nas se izravnije tiče to, međutim, da shvatimo kako velika većina činova koji potpadaju pod nadležnost etike *nisu*, kako su mnogi filozofi i previše skloni pretpostaviti, jednostavno *fizički pokreti*; mnogi od njih imaju opći karakter, u cijelosti ili djelomično, konvencionalnih ili obrednih činova, te su stoga, između ostalog, izloženi nesrećama.

Na kraju možemo pitati - i tu moramo pustiti nekoliko mačaka iz vreće - može li se pojam „nesreća" primijeniti na izričaje *koji su tvrdnje*? Do sada smo govorili o nesreći kao o značajki *performativnog* izričaja, koji je „definiran" (ako mogu tako reći) prvenstveno u suprotnosti prema navodno poznatoj „tvrdnji". Ja ću se ovdje ipak zadovoljiti napomenom da je jedna od stvari koje su se kasno dogodile u filozofiji bila ta da je velika pažnja posvećena čak i onim „tvrdnjama" koje su, premda nisu ni neistinite ni "kontradiktorne", neumjerene. Na primjer tvrdnje koje se odnose na nešto što ne postoji, kao npr. tvrdnja „Sadašnji kralj Francuske je ćelav". Mogli biste doći u iskušenje da takav slučaj izjednačite s namjerom da ostavite u nasljedstvo nešto što nemate. Zar u oba slučaja ne postoji pretpostavka o postojanju nečega? Zar tvrdnja koja se odnosi na nešto što ne postoji nije prije nevažeća negoli neistinita? Što više razmatramo tvrdnju ne kao rečenicu (ili propoziciju) nego kao govorni čin (iz kojeg ove ostale stvari proizlaze kao logičke konstrukcije), to više proučavamo cijelu stvar kao radnju. Ponovo vidimo da postoje očite sličnosti između laži i lažnog obećanja. Na te ćemo se stvari vratiti kasnije.

2.) Naše drugo pitanje bilo je: koliko je ta klasifikacija potpuna?

i.) Prva stvar koju valja upamtiti jest da budući kod izgovaranja naših performativa, bez sumnje, u dovoljno jasnom smislu „izvodimo neke činove", onda će oni, kao činovi, biti podložni određenim dimenzijama, s kojima ne možemo biti zadovoljni a kojima su podložni svi činovi, no koje su različite - ili se mogu razlikovati - od onoga o čemu smo raspravljali kao o nesrećama. Ovdje mislim na to da se radnje općenito (ne sve) mogu izvesti pod pritiskom, ili slučajno, ili zbog ove ili one pogreške, ili na neki drugi način nenamjerno. U mnogim smo takvim slučajevima sasvim sigurno nevoljni jednostavno reći da je takav čin napravljen ili da ga je netko učinio. Ovdje ne idem u neku opću doktrinu: u mnogim takvim slučajevima možemo čak reći da je čin bio „nevažeći" (ili da mu se može poreći važenje zbog prisutnosti pritiska ili nekog drugog nedopuštenog utjecaja), itd. Pretpostavljam da neka općenita doktrina višeg nivoa može obuhvatiti i ono što smo nazvali nesrećama *i* ta druga „nesretna" obilježja radnji - u našem slučaju radnji koje sadrže performativni izričaj - u jednoj jedinoj doktrini: ali mi ne uključujemo tu vrstu nesreće - moramo samo zapamtiti da se obilježja te vrste mogu gurati, te da se doista stalno guraju u sve pojedine slučajeve koje razmatramo. Obilježja te sorte normalno bi došla pod naziv „olakotne okolnosti" ili pod „faktore koji ograničavaju ili poništavaju odgovornost djelatnika", itd.

ii.) Drugo, kao *izričaji* naši su performativi *također* podložni određenim drugim vrstama zala koja inficiraju *sve* izričaje. A i njih isto tako, premda oni mogu biti unešeni u općenitiju sliku, sada namjerno isključujemo. Tu mislim npr. sljedeće: performativni će izričaj *na osebujan način* biti neiskren ili nevažeći ako ga je izgovorio glumac na pozornici, ili ako se nalazi u poemi, ili ako se izgovara u monologu. To na sličan način vrijedi za svaki izričaj - u posebnim prilikama. Jezik je u takvim okolnostima na posebne načine - razumljivo - korišten neozbiljno, načinom koji je *parazitski* glede na njegovu normalnu upotrebu - a to su načini koji spadaju pod doktrinu *izblijeđivanja* (ETIOLATION) jezika. Sve to *isključujemo* iz razmatranja. Naše performativne izričaje, bili oni prikladni ili ne, treba shvatiti kao da su upotrebljeni u običnim okolnostima.

iii.) Djelomično zbog toga što je pravilno, barem za sada, držati ovu vrstu razmatranja dalje od te problematike, ovdje nisam uveo jednu vrstu „nesreće" - doista ju možemo tako nazvati - koja proizlazi iz „nesporazuma". Da bih mogao nešto obećati, očito je nužno da me netko normalno mora

a) *čuti*, najvjerojatnije onaj kojem dajem obećanje,

b) te *razumjeti* da sam obećao.

Ako jedan ili drugi od tih uvjeta nije zadovoljen, pojavljuju se sumnje u to jesam li doista nešto obećao, i može se smatrati da je moj čin samo pokušaj ili da je nevažeći. U okviru zakona poduzima se poseban oprez da bi se izbjegle te i druge nesreće, npr. kod uručivanja sudskih poziva ili kod davanja naredbi. Tom vrlo važnom razmatranju morat ćemo se još vratiti kasnije u drugoj svezi.

3.) Jesu li ti slučajevi nesreća uzajamno isključivi? Odgovor na to je očigledan.

a) Nisu, u tom smislu da odjednom možemo pogriješiti na dva načina (možemo neiskreno obećati magarcu da ćemo mu dati mrkvu).

b) Nisu, iz još važnijeg razloga što se načini da nešto krene loše „uzajamno preklapaju" i „prožimaju", a odluka između njih je na različite načine "arbitrarna".

Pretpostavimo, npr. da vidim brod u doku, da dođem do njega, te da razbijem bocu o pramac i izgovorim: „Krstim ovaj brod imenom *Gospodin Staljin*", te ga time u dobroj mjeri opremam onim što mu je potrebno da zaplovi: no nevolja je u tome što ja nisam osoba koja je izabrana da imenuje brod (bez obzira na to - što je još jedna dodatna komplikacija - je li *Gospodin Staljin* pogodno ime ili nije; vjerojatno je na neki način sramota još veća ako ono to jest). Možemo se složiti da:

a) brod na taj način nije dobio ime,*

b) da je to velika sramota.

Netko bi mogao reći da sam ja „ispunio formu" imenovanja broda, ali da je moja „radnja" bila „nevažeća" ili „bez učinka" zato što ja nisam bio prava osoba, i nisam bio "pozvan" (ili "nadležan") da izvršim radnju: no moglo bi se također reći da kada ne postoji čak ni pretvaranje da postoji takva nadležnost ili valjan zahtjev za njome, tada ne postoji ni prihvaćen konvencionalni postupak; to je sprdnja, poput vjenčanja s majmunom. Ili bi se moglo reći da je dobivanje nadležnosti dio postupka. Kada je svetac krstio pingvine, je li to bilo nevažeće zato što postupak krštenja ne može biti primijenjen na pingvine, ili stoga što ne postoji prihvaćen postupak za krštenje bilo čega osim ljudi? Mislim da takve nesigurnosti nisu od važnosti za teoriju, premda ih je zabavno proučavati, a u praksi je, poput pravnika, zgodno imati spremnu terminologiju koja se može s njima nositi.

* Još je teže sa imenovanjem djece: možemo imati pogrešno ime i pogrešnog svećenika - dakle, nekoga tko inače smije davati imena djeci, ali nije bilo predviđeno da bi da ime *tome* djetetu.

Preveo: Neven Petrović

Prijevod 2. predavanja iz knjige *How To Do Things With Words*



Heiner Müller na probi s glumcima za *Projekt Hamlet*

PERFORMATIVNO KAZALIŠTE

Aldo Milohnić

Teorija govornih činova i izvedbene umjetnosti

UVODNE NAPOMENE

Teoretski problem, koji nas zaokuplja u ovome tekstu[1], ne bi smjela zaobići ni jedna ozbiljnija rasprava o statusu glumca, plesača, ili neutralnije rečeno, "izvođača" u suvremenim izvedbenim umjetnostima. Njegova teoretska pertinentnost upravo je razmjerna dosadašnjoj zapostavljenosti u kazališnoj teoriji. Heterogenost polja, koje pomalo pretenciozno nazivamo "kazališnom teorijom" ili "teorijom kazališta", i u našem slučaju iskazuje svoju "nečistost", jer i mi smo "posudili" teoretski aparat, kojim se ovdje služimo, iz polja lingvistike, ili određenije, iz tzv. "pragmatičke lingvistike". Riječ je o tzv. teoriji govornih činova (speech acts theory), koja se zasniva na pretpostavci da u jeziku postoje izričaji (utterances), kod kojih izreći nešto ne znači nužno opisati nešto što bi trebalo napraviti, već to samo po sebi znači nešto napraviti. Npr. izrečemo li izraz "obećavam da...", tim smo izričajem izvršili čin obećanja. Pojednostavljeno bismo mogli reći da u tom slučaju govoriti znači ujedno i činiti. Za takove je izraze **John L. Austin** predložio naziv "performativi".

Austin je svoju teoriju govornih činova izložio u knjizi *How to Do Things with Words* i u nekim drugim spisima (od kojih su neki, prvenstveno zahvaljujući **Nenadu Miščeviću**, bili prevedeni na hrvatski). Ovdje ne kanimo ulaziti u pojedinosti Austinove teorije govornih činova, jer su njeni osnovni pojmovi dobro poznati upućenijim čitateljima.[2] Za one pak, kojima lingvističke teorije do sada nisu kvarile iluziju o hipotetički "čistom" polju kazališne teorije, navest ćemo tek nekoliko napomena, koje se tiču osnovnih uvjeta, koji prema Austinu moraju biti zadovoljeni da bismo mogli govoriti o uspješnom ("happy" odnosno "felicitous") performativu:

"A.1. Mora postojati prihvaćen konvencionalni postupak koji ima određen konvencionalni učinak, postupak koji uključuje da određene osobe izriču određene riječi u određenim okolnostima, i dalje,
A.2. određene osobe i okolnosti u danom slučaju moraju biti prikladne za pokretanje postupka koji se koristi.
B.1. Svi sudionici postupak moraju izvesti pravilno i
B.2. u cijelosti.
Γ.1. Tamo gdje je, kao što je to često slučaj, postupak smišljen radi toga da ga koriste osobe koje imaju određene misli i osjećaje, ili radi inauguracije određenog ponašanja koje ima neke posljedice za svakog sudionika osoba koja sudjeluje i koja time pokreće postupak mora uistinu i imati te misli i osjećaje, a sudionici se moraju namjeravati ponašati kako je propisano, te se dalje,
Γ.2. oni uistinu moraju tako kasnije ponašati."[3]

Ako neko od ovih pravila nije zadovoljeno, govorimo o "neuspješnom" ili "nesretnom" (unhappy, infelicitous) performativu. Za različite je vrste nesretnih performativa Austin predložio posebne nazive te ih grupirao u više skupina. Tako nesretni performativi, koji su se ogriješili o pravila A.1 i A.2. pripadaju skupini "pogrešnih pokretanja" (misinvocations), dok performative, koji ne odgovaraju pravilima B.1 i B.2 naziva "pogrešnim izvedbama" (misexecutions). Obje skupine, A i B, pripadaju pak "zatajenjima" (misfires) itd.[4]

Naravno, ova su pravila samo mali dio kompleksne Austinove teorije govornih činova. Negdje na polovici knjige *How to Do Things with Words* Austin čak radikalno mijenja svoju teoriju i raniju binarnu opoziciju konstativ - performativ transformira u novi pojmovni registar, koji čine tri pojma: lokucijski, ilokucijski i perlokucijski čin. Lokucijski čin bio bi, najjednostavnije rečeno, čin "nešto reći" u općenitom smislu. Ilokucijski čin je izvođenje radnje *kojom* nešto izričem, za razliku od radnje *da* nešto kažem. Drugim riječima, to je radnja koju činimo obavljajući govornu radnju. Na kraju, perlokucijski čin predstavlja učinke te radnje, dakle "posljedičnu dimenziju" govornog čina.

ODREĐENJE PROBLEMA

Odmah nakon što je predstavio svoju shemu nesretnih performativa, Austin je iz svog teoretskog horizonta isključio područje govorne prakse, u kojem, kako on misli, uopće ne postoje preduvjeti za uspješan performativ. A to je područje umjetnost, i to prije svega izvedbene umjetnosti. "Performativni će izričaj", kaže Austin, "*na osebujan način* biti neiskren ili nevažeći ako ga je izgovorio glumac na pozornici, ili ako se nalazi u poemi, ili ako se izgovara u

monologu. To na sličan način vrijedi za svaki izričaj - u posebnim prilikama. Jezik je u takvim okolnostima na posebne načine - razumljivo - korišten neozbiljno, načinom koji je *parazitski* glede na njegovu normalnu upotrebu - a to su načini koji spadaju pod doktrinu *izbljeđivanja* (etiolation) jezika. Sve to *isključujemo* iz razmatranja. Naše performativne izričaje, bili oni prikladni ili ne, treba shvatiti kao da su upotrebljeni u običnim okolnostima."[5]

Većini teoretičara, koji su se bavili različitim aspektima Austinove teorije, ova se teza nije činila osobito problematičnom ili barem neobičnom. Isključenje teatra odnosno različitih drugih područja umjetnosti iz Austinovog sistema, činilo im se nekako samo po sebi razumljivim, ako se naime uzmu u obzir Austinova pravila za dobar, "sretan" performativ. Pa čak i onda, kada su ta Austinova pravila dovodili u sumnju, niti tada nisu se ozbiljnije pozabavili tim rigidnim Austinovim ostrakizmom.

Zajedno s **Derridaom** mogli bismo reći da su izvedbene umjetnosti u odnosu *suplementarnosti* prema Austinovom teoretskom sustavu.[6] Dekonstrukcija upozorava na Austinovu metodološku nedosljednost kada kritizira filozofe, koji su iz svojih razmišljanja isključili performative, dakle izričaje, koji nisu imali pristupa u "ozbiljne" filozofske sustave, jer nisu bili "tvrdnje", pa ih se stoga nije moglo tretirati kao istinite ili lažne. Premda se načelno možemo složiti s tom Austinovom tezom, ipak vrijedi upozorenje dekonstruktivista da je Austin počinio sličnu pogrešku, kada je odbacio "neozbiljne" performativne izričaje, kakve nalazi u fikcijskom diskursu. Tako primjerice **Jonathan Culler** navodi rečenicu iz Austinovih *Philosophical Papers*: "Da bismo ispravno shvatili što je to djelovanje, valja nam provesti razglabanje svih mogućih načina i varijanti *neispravnog djelovanja*."[7] Uz Cullera, i **Shoshana Felman** (u *Le scandale du corps parlant*) ističe "zaigranost" Austinova diskursa, koji već sam po sebi implicitno uključuje "neozbiljni" diskurs u jednu "ozbiljnu" teorijsku raspravu i tako potkopava vlastite tvrdnje.

Austinu (kao i ostalim autorima, koji su uzeli udjela u raspravi o problemu performativa) kazalište nezadrživo podire u diskurs, ali ne kao tema, već kao metafora. Tako primjerice, kada Austin objašnjava da izraz



E.Hrvatin: *Jedan dan u životu žene koja neprestano govori*

"obećavam da..." mora biti izrečen "ozbiljno", navodi primjer iz drame *Hipolit*, u kojoj naslovni junak kaže, prema Austinovoj parafrazi, "moj se jezik zakleo, ali moje srce (ili um ili kakav drugi zakulisni umjetnik - Austinova opaska) nije". U opaszi uz ovu parafrazu pak navodi: "Pa ipak ne želim isključiti sve te zakulisne radnike - majstore svjetla, scenskog upravitelja, čak ni šaptača; proturječim tek nekim nametljivim alternacijama, koje bi htjele podvajati glumu."[8] Austinova je terminologija uopće upravo nametljivo kazališno-metaforička, počev od nekih njegovih pojmova, kojima je u ranijoj fazi označavao nesretne performative iz skupine A, npr. "non-plays" ili recimo "misplays", pa sve do ključnog pojma "performativ", koji vuče etimološke korijene iz izraza poput "to perform" odnosno "performance". Premda engleski izraz "performance" nema samo kazališnu, već i neke druge konotacije[9], ipak je kazališna metaforika u Austina izvan svake sumnje. **Oswald Ducrot**, značajni filozof jezika, koji je pokušao reinterpretirati Austinovu teoriju performativa i ponudio svoju teoriju polifoničnosti[10], također nije mogao izbjeći kazališnu metaforiku. Mogli bismo još nizati slične primjere teoretskog diskursa, koji izbjegava pitanje (ne)mogućnosti performativa u kazalištu, a istodobno krijepi vlastite premise posrednom ili neposrednom kazališnom metaforikom. Toj bi strategiji u potpunosti odgovarala Althusserova sintagma (koju je autor inače upotrijebio u drugom kontekstu i u druge teoretske svrhe): "malo teoretsko kazalište".[11]

Unatoč tome da su za pragmatične lingviste "performativ" i "performativnost" neupravljivi u teoriji kazališta, teorija govornih činova je možda najuvjerljivija baš onda kad "stupi na scenu"[12]. Zato ćemo u nastavku pokušati pokazati da su obje teorije - teorija govornih činova i teorija kazališta - ne samo spojive, već mogu proizvesti neočekivane i, nadamo se, uvjerljive epistemološke učinke.

RAZLIČITI KONCEPTI DRAMATIKE I KAZALIŠTA

Kada Austin i njegovi sljedbenici govore o (ne)mogućnosti performativa u kazalištu, zapravo govore o nekom određenom, konvencionalnom i povijesno određenom tipu kazališta. Kada govore o kazalištu, većina tih autora zapravo govori o dramatici i čini se da upravo ta pogrešna premisa dobrim dijelom uzrokuje nesporazume glede (ne)mogućnosti performativa u izvedbenim umjetnostima. Pretpostavljena univerzalnost pojma zapravo je spontana, "samonikla" partikularnost. "Kazalište" o kojem govori Austin nije i ne može biti koherentan, neproblematičan, samorazumljiv pojam, jer je njegova prividna univerzalnost zapravo povijesno i ideološki uvjetovana partikularnost.

Kada dakle govorimo o performativu u izvedbenim umjetnostima, ponajprije moramo razlikovati s jedne strane dramatiku, odnosno dramski tekst, literarni predložak, i s druge strane predstavu, odnosno sveukupnost scenskog događanja.

Unutar korpusa dramatike možemo pak u najmanju ruku razlikovati dvije osnovne kategorije: klasičnu i nekonvencionalnu dramatiku. Dioba i terminologija, koju ovdje uvodimo, zapravo je posvema arbitrarna i priručna. Sintagmom *klasična dramatika* označavamo dramatiku, koja se poglavito bavi fikcijom, dramskim osobama, koja konstruira neku relativno koherentnu fikcijsku strukturu, i koja nam, što je posebice zanimljivo, omogućava da o dramskim likovima govorimo kao o, uvjetno rečeno, "živućim", "postojećim", "realnim" jedinkama[13]. S druge strane, *nekonvencionalna dramatika* eksperimentira s pokušajima probijanja okvira fikcije, istražuje krajnje granice konvencije i slično.

Ako govorimo o nekonvencionalnoj dramatici, odmah pomišljamo na **Pirandella** i njegov "teatralizam", premda primjer nije najbolji, jer je Pirandello nekakav **Magritte** u dramatici. Parafrazirajući **Foucaulta**[14] možemo reći da Pirandello, poput Magritta u slikarstvu, uzvratno djeluje na medij na način multiplikacije toga medija i ne na način radikalnog potkopavanja konvencije. U slikarstvu bismo tu reformističku ulogu mogli pripisati primjerice **Kandinskom**, u dramatici su pak inspirativni primjeri **Handkea** ili recimo **Heinera Müllera**. Sjetimo se samo Handkeovih komada *Psovanje publike* (Publikumsbeschimpfung), *Samooptuživanje* (Selbstbezichtigung) itd. Ili pak Müllerovog antologijskog teksta *Hamletmašina* (Hamletmaschine), koji započinje gramatičkim vremenom vrlo neobičnim za klasičnu dramatiku: "Bio sam Hamlet." Poslije ipak kaže "ja igram Hamleta", ali se zbrka upotpunjava kasnijim izjavom: "Ja nisam Hamlet. Ne igram više nikakvu ulogu."

Naravno, ako bismo dublje zavirili u riznicu svjetske literature, susreli bismo cijeli niz pisaca, koji se poigravaju formom i njenom konvencijom, poput Borgesa, pisaca američke *non-fiction* literature itd.

Čini se da dilema o uspješnosti odnosno neuspješnosti performativa kod svih ovih autora proizlazi iz nedefiniranog statusa (uloge) pisca. U kazalištu, kako ga shvaća Austin, dilema proizlazi iz nedefiniranog statusa (uloge) autora uz nejasnu ulogu glumca kao svojevrsnog posrednika.

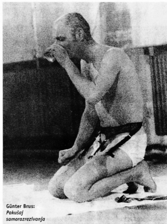
Međutim kazalište je, kako smo to već ustvrdili za dramatiku, višeslojni umjetnički fenomen, pa tako imamo i više različitih tipova kazališta. Za potrebe ovog teksta dovoljno je da razgraničimo samo dva: literarno i performativno kazalište[15]. *Literarno kazalište* je "Austinovo kazalište", u kojem performativ nije moguć, u kojem nastupa "parazitski" diskurs itd. Ovaj je tip kazališta vrlo blizak konceptu klasične dramatike (također i dramaturgije). *Performativno kazalište* je pak kazalište u kojem se pojavljuje novi tip dramatike (a posljedično i dramaturgije), u kojem se režiseri počesto bave pitanjima "realnog", osobnim povijestima izvođača i ostalim ontološkim ili, ako hoćete, metafizičkim pitanjima. Kao i u prethodnom slučaju, i ovdje se nameće usporedba s prijašnjom razdiobom dramatike, pa bi tako ovome

tipu kazališne prakse odgovarala nekonvencionalna dramatika.

Ovdje bismo željeli samo ovlaš podsjetiti na popularnu shemu **Michaela Kirbya** iz njegove knjige *A Formalistic Theatre*, koja nam donekle može biti od koristi prilikom razmišljanja o razlici između onoga što smo nazvali literarno i performativno kazalište. Kirby naime govori o različitim oblicima glume u izvedbenim umjetnostima i zacrtava shemu, koja teče pravolinijski od "ne-glume" (not-acting) do "glume" (acting), što su samo krajnje točke na kontinuumu od jednostavne do kompleksne glume. Prevladavajuća težnja kazališnih izvođača jest da se čim više približe "kompleksnoj glumi", koja je, ruku na srce, i najviše "na cijeni", jer svoje uporište ima u instituciji, dakle u konvencionalnim oblicima dramatike i kazališta. Međutim, ono što nas zanima u toj pomalo naivnoj i pojednostavljenoj Kirbyjevoj shemi je pitanje: što se događa u slučaju kada se njegov smjer reprezentacije okrene u suprotnom smjeru, od institucije prema ne-instituciji, u smjeru razbijanja konvencije, odnosno, drugim riječima, što se događa kada polazišna točka postane "gluma", dok bi glumčeve strategije intendirale ka "ne-glumi"?

U slučaju "ne-glume" smo dakle suočeni s nekom relativno novom situacijom u domišljanju umjetničke prakse, koju nazivamo "kazalištem", i koja više nije tako samorazumljiva, "evidentna". Pogledajmo kako se taj problem odražava u obama našim konceptima kazališta. Najprije primjer iz domene literarnog kazališta: glumac u *Hamletu* kaže da umire, međutim, nakon što završi predstava, on se živ i zdrav klanja publici. Već na prvi pogled jasno nam je da je riječ o nesretnom performativu, jer glumac krši Austinovo pravilo Γ.2 ("uistinu se mora tako kasnije ponašati"). S druge strane, izvođač ("performer") Günter Brus, koji bi mogao biti zastupnik našeg performativnog kazališta, izjavi da će se raniti, što u svome performansu *Pokušaj samorazrezivanja* zaista i napravi[16], možemo dodati, po svim Austinovim pravilima uspješnog ("sretnog") performativa.

Očito je dakle riječ o dva različita sustava, koja dijeli neka nesvodiva razlika. U prvom slučaju morali bismo dati za pravo Austinu i njegovoj tezi da performativ nije moguć u izvedbenim umjetnostima, dok se pak za drugi slučaj čini da se uklapa u Austinovu shemu sretnog performativa. Što je dakle razlika koja konstituira? Gdje je granica koja omeđuje sustave? Je li ta granica priznata kao konvencija? Intuitivno smo skloni tvrditi da je u sustavu performativnog kazališta odnos između "fiction" i



Günter Brus: *Pokušaj samorazrezivanja*

"faction" kompleksniji, jer autori često aludiraju na tzv. "osobnu povijest izvođača". Međutim, pitanje je zanima li gledaoca uopće "osobna povijest" osoba, koje agiraju na odru i kao takve moraju biti podređene nekoj povijesno uspostavljenoj konvenciji? U ovome su trenutku pitanja, koja smo upravo postavili (a ona su samo neka u nizu nerazješnjenih pitanja, koje otvara uvođenje problema performativa u izvedbenim umjetnostima), samo retorička.

Vratimo li se za trenutak na Austinova pravila za sretan performativ, utvrdit ćemo da se pravila iz skupina A i B odnose na *konvenciju*, unutar koje govornik djeluje, dok bismo pravila iz skupine Γ mogli povezati s govornikovom *intencijom*. U nastavku ćemo se ograničiti samo na te pojmove, koji su neposredno povezani s našom raspravom o performativu u izvedbenim umjetnostima, premda bi nas cjelovitija (a onda neminovno i mnogo opsežnija) rasprava dovela do pojmova poput sui-referencijalnost, komunikacija, reprezentacija i prezencija, kontekstualnost, subjektivnost itd., s kojima se međutim ovdje nećemo posebice baviti.

KONVENCIJA

"Pojam konvencije je tautološki pojam", tvrdi **Rastko Močnik**. Zašto? "Konvencija naime služi upravo tome da slijepi oba subjekta na nivou pretpostavke i nikada ne izriče ništa drugo doli ovo pseudo-pravilo: 'Ako u govornom položaju X kažem Ix, izrekao sam to što je u govornome položaju X jedino moguće i jedino treba izreći.' Pri tome je dovoljno da se govorni položaj X (ma koliko tijesno konvencionalno strukturiran) dopuni, ispuni i ostvari tek nakon što izrečem Ix."[17]

O konceptu konvencije mogli bismo naravno govoriti vrlo opširno, no ono što nas posebice zanima u svezi s ovim tekstom, jest upravo aspekt njene tautološkosti, o kojoj govori Močnik. Oswald Ducrot razvio je sličnu tezu na primjeru performativa i u kontekstu njegove "juridičke moći". Ili kako to drugim riječima kaže **Emile Benveniste**, performativna izjava je čin autoriteta, što će reći da performativne izjave izriču one i samo one osobe kojima pripada pravo da ih izriču. Tako bi primjerice samo sudac mogao izreći valjan performativ "proglašavam vas krivim". S druge strane, Ducrot je mišljenja da performativna izjava zapravo nema tu juridičku moć sama po sebi, jer ona postaje stvarna tek nakon što je prepozna onaj koga ta izjava oslovljava. Taj zahtjev za prepoznavanjem je prikriven, jer u svakodnevnoj komunikaciji performativu priznajemo juridičku moć spontano, kao da bi je imao sam po sebi.

"Performativ dakle proizvodi realnost tek posredstvom previđenog, neopaženog prepoznavanja", kaže **Jelica Šumić-Riha** u svom eseju "Realno u performativu"[18]. "Status te realnosti, koju proizvodi peformativ, u određenom je smislu paradoksalan. Za to da bi se uspostavila, nužno je da performativu priznamo da je sposoban konstituirati realnost na koju smjera. Ali tu realnost, kada je jednom uspostavljena, zapravo ne smatramo realnošću, koju je napravila samo riječ, već nešto je oduvijek ovdje."

Drugim riječima, konstrukcija realnosti kao produkt performativa, zapravo je ekvivalent konstrukciji realnosti kao produktu konvencije, jer su u tom smislu i konvencija i performativ tautološki pojmovi.

Zato je već i sama mogućnost da bi performativ u kazalištu mogao "proraditi" previše opasna za samu instituciju kazališta. Ulazak performativa u kazalište zaista je na neki način "smrt teatra", jer on razotkriva i potkopava tautološke temelje kazališne konvencije. Ali vrijedi i obrnuto, čega je bio svjestan i Austin, te se je tako radikalno odrekao i same pomisli na mogućnost sretnog performativa u kazalištu. Kada bi naime performativ bio uspješan u svim situacijama njegova izricanja, uzdrmala bi se institucija performativa, došla bi u opasnost njegova konvencionalnost, pa zato neke njegove upotrebe, primjerice u izvedbenim umjetnostima, moraju ostati zabranjene.

INTENCIJA

Pojam intencije ključan je za razumijevanje našega koncepta performativnog kazališta. Pregledno i uvjerljivo taj je pojam obradio Rastko Močnik u knjizi *Beseda...besedo*, koja nam je bila značajno uporište za razvijanje osnovnih postavki teorije performativa u kazalištu. Ishodište za promišljanje koncepta intencije postavio je već **Grice**, koji je definirao "ne-naravno značenje izjave I" ("ne-naravno" odgovara **Saussureovom** konceptu nemotiviranosti, arbitrarnosti, dok je "značenje" govornikovo značenje, odnosno značenje izjave u smislu u kojem je govornik izriče). Značenje možemo rastaviti na strukturu triju intencija: *i.1, i.2, i.3*. U shemi, koja će tako nastati, *S* označava govornika ("Speaker"), *A* označava naslovnika, adresata ("Addressee" odnosno "Audience"), *r* označava odaziv, reakciju ("reaction").

"S namjerava s time da izjavi I nešto ne-naravno reći ako: ima intenciju (i.1) da izjavljujući I kod slušatelja A izazove reakciju r, i ima intenciju (i.2) da A prepozna njegovu (S-ovu) intenciju (i.1), i ima intenciju (i.3) da to, što je A prepoznao njegovu intenciju (i.1), djeluje kao razlog ili kao dio razloga da će se A na I odazvati reakcijom r."[19]

Strawson pak misli da bi Griceovu definiciju trebalo dopuniti i četvrtom govornikovom intencijom (i.4), koja se prema Močniku sastoji u tome "da S namjerava da A prepozna njegovu intenciju (i.2); i.4 se dakle sastoji u tome da S svoju intenciju (i.2) uručuje A da je ovaj prepozna kao *prepoznatljivu, prepoznavanju namijenjenu* intenciju".[20] i.2 i i.4 predstavljaju konvencionalna sredstva, dogovorena pomagala odnosno pravila, koja omogućavaju s jedne strane (u slučaju i.2) povezivanje i.1 i i.2, i s druge strane (u slučaju i.4) da i.2 prihvatimo kao "prepoznavanju namijenjenu intenciju".

Zbog preglednosti u nastavku ćemo shematično transkribirati Griceovu definiciju, dopunjenu Strawsonovom intencijom i.4:

i.1	=	I	↔	A	→	r
i.2	=	A	!	i.1		
i.3	=	i.1	→	A	→	r
i.4	=	A	!	i.2		

Ako sada ovu Grice-Strawson-Močnikovu shemu apliciramo na polje izvedbenih umjetnosti, moguća simulacija izgledala bi približno ovako:

Glumac S predstavlja Hamleta (izriče "njegove" riječi) i ima intenciju (i.1) da izjavljujući I kod gledoca A izazove odaziv r ("glumac S predstavlja Hamleta") i ima intenciju (i.2) da A prepozna njegovu (S-ovu) intenciju (i.1), i ima intenciju (i.3) da to, što je A prepoznao njegovu intenciju (i.1), djeluje kao razlog ili dio razloga, da će se A na izjavu I ("To be or not to be...") odazvati reakcijom r ("glumac S predstavlja Hamleta").

***Hamletmaschine* u izvedbi Manfreda Zapatke**

To je situacija kakvu susrećemo u literarnom kazalištu. Tek u performativnom kazalištu pojavljuje se i četvrta intencija (i.4). Zašto do toga dolazi pokušat ćemo objasniti pomoću parafraze šale o dva Židova, koju dugujemo Freudu (u *Šala i njen odnos prema nesvjesnom*), koju citira i Močnik, kada obrazlaže princip djelovanja i.4. Dva Židova skupa putuju vlakom i razgovaraju o tome kamo putuju. Potom jedan kaže drugome: "Stvarno si lažljivac. Kažeš mi da putuješ u Krakov da bih ja mislio da putuješ u Lemberg. Ali ja dobro znam da ideš u Krakov. Zašto onda lažeš?"[21]

Naravno, šala djeluje samo zbog konvencije u obliku antisemitske predrasude (u koju oba putnika vjeruju) da Židovi lažu. Ako se vratimo kazalištu, vidjet ćemo da imamo usporednu konvenciju, koja glasi: "Glumci predstavljaju odnosno glume."

Možemo dakle napraviti transpoziciju i razmišljati o tome što bi se dogodilo - a nešto se slično zaista dogodilo u nekoliko predstava, koje su nastale tijekom 90-tih godina u Sloveniji - kada bi neka glumica na sceni izjavila da je to "što jest", ili točnije, da je "ona koja jest". Kada primjerice slovenska glumica **Barbara Novakovič** u predstavi *Ženska, ki nenehno govori* (autora i režisera **Emila Hrvatina**) izjavi da je Barbara Novakovič, naš je odaziv nalik onome iz šale o dva Židova. Barbaru Novakovič ćemo bez krzmanja "proglasiti" lažljivicom, jer u situaciji, u kojoj se nalazi, dakle na sceni, za vrijeme kazališne predstave, djeluje konvencija i.4: "prepoznaj i.2 (Barbara Novakovič, koja predstavlja Barbaru Novakovič) kao pripadajuću konvenciji X (glumci i glumice predstavljaju odnosno glume)".

Riječ je o tome da je i.4 instancija, koja neutralizira pokušaj "proboja realnosti", koja nadomješta manjak konvencije na nivou i.2. Barbara Novakovič dakle ne glumi Ofeliju, već Barbaru Novakovič, premda tvrdi da "je" Barbara Novakovič, dakle ona sama. To "je" je u kazalištu uvijek posredovano; glumica "je" samo utoliko, ukoliko predstavlja, glumi, pa makar i samu sebe. U tom je smislu potpuno svejedno da li glumica na sceni izjavi "ja sam Barbara Novakovič" ili pak "ja nisam Barbara Novakovič", jer su taj "sam" ili "nisam", odnosno hamletovski rečeno "to be or not to be", na sceni uvijek posredovani. To je učinak i.4 (bez obzira na manjak i.2). Učinak r je postignut (Barbara Novakovič je Barbara Novakovič), ali ne na način "realne" Barbare Novakovič, jer je ona uvijek posredovana zbog učinka konvencije X odnosno repeticije prepoznavanja.

Reklo bi se dakle da moda subjektivnih priča odnosno "osobnih povijesti glumaca" na scenama nekonvencionalnih izvedbenih umjetnosti ništa bitno ne mijenja u odnosu na literarno kazalište. Manjak konvencije na mjestu i.2 nadomješta implementacija žilave konvencije i.4, koja iznova sve vraća u pospani ustroj institucije. Autori, koji stvaraju u okviru performativnog kazališta, morali bi dakle biti svjesni ograničenja, koja im diktira vlastiti medij, i koja ne mogu ukoniti jednim potezom neke formalistički radikalne geste. S druge strane ne smijemo zaboraviti da taj "donkihotovski" atak na i.4 nužno donosi i određenu subverzivnost.

---

[1] Tekst je preveden prema slovenskom izvorniku, objavljenom u zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost. Razprave iz sodobnih teorij gledališča* (ur. E. Hrvatin), Maska, Ljubljana, 1996. i dopunjenom engleskom izdanju, objavljenom u zborniku *Along the Margins of Humanities* (ur. A. Milohnić i R. Močnik), ISH, Ljubljana, 1996. Prijevod teksta na hrvatski je autorov.
[2] *Cf.* radove Rastka Močnika (osobito 1985), Nenada Miščevića, Igora Žagara i drugih.
[3] *Cf.* Austin 1976, 14 *sq.* (*Cf.* također prijevod u ovom broju Frakcije.)
[4] *Ibid.*, 14 *sqq.*
[5] *Ibid.*, 22.
[6] *Cf.* Derrida 1993, *passim.*
[7] *Cf.* Culler 1991, 101.
[8] *Cf.* Austin 1976, 9 *sq.*
[9] *Cf.* Felman 1993, 24.
[10] *Cf.* Ducrot 1988, *passim* i 1996, *passim.*
[11] Čini se da ovdje imamo posla s metodološkim postupkom, kojega je kritizirao Derrida u svojoj poznatoj polemici s Lacanom o interpretaciji Poeovog *Ukradenog pisma* (*cf.* Derrida 1990, 48-83). Derrida drži da Lacan u svojoj analizi *Seminar o Ukradenom pismu* ne poštuje žanr, jer ga zanima jedino priča, ilustracija, i ne "scena pisanja" kao takva. Lacan se poziva na Poeov tekst samo kao na primjer, pomagalo istrgnuto iz konteksta, što je za Derridaa metodološka površnost odnosno nekonzistentnost: "Taj primjer bi u didaktičkom procesu ilustrirao zakon i istinu, koji su predmet seminara. Ovdje je literarno pisanje u ilustrativnom položaju: ovdje ilustrirati znači dati na čitanje opći zakon s primjerom, objasniti smisao zakona ili istine, prikazati ih na očit način, odnosno pomoću primjera. Tekst je u službi istine, naime one istine, koju učimo." (*Cf.* Derrida 1990, 51).
[12] *Cf.* npr. Ducrot 1988, *passim.*
[13] Možemo primjerice reći da Hamlet "misli" kako će "mišolovka" raskrinkati ubojicu njegova oca, premda bi kategorija "mišljenja" morala biti rezervirana za njegova tvorca, dakle Shakespearea.
[14] *Cf.* Foucault 1982, *passim.*
[15] Ovdje su problemi još veći negoli je to bio slučaj kada smo govorili o dramatici. Zato i ove pojmove moramo prihvatiti tek uvjetno, u trenutku nedostatka boljih, konzistentnijih termina. S druge pak strane, predložena terminologija ima i svojih dobrih strana. Tako primjerice izraz "literarno" podsjeća na veliki značaj literature odnosno dramske fikcije; "performativno" pak podsjeća na performans (engl. performance), koji je vrlo blizak tom tipu izvedbenih umjetnosti.
[16] *Cf. Likovne besede* 1992, 50 *sq.*
[17] *Cf.* Močnik 1985, 117.
[18] *Cf.* Šumić-Riha 1988, 20.
[19] *Cf.* Močnik 1985, 125 i Strawson 1971, *passim.*
[20] *Cf.* Močnik 1985, 126.
[21] *Ibid.*, 128.
[22] "Dokazni materijal", koji potkrepljuje ovu našu tezu, prikupila je Maja Ogrizek u tekstu koji obrađuje problematiku performativa u kazalištu na primjeru futurizma. (*Cf.* Ogrizek 1996, *passim*).

što
može
mo
činiti
riječi
ma

Institucija kazališta tabuizira i.4 i to ne bez opravdanih razloga, jer upravo ta "neugodna" i.4 djeluje kao svojevrsni učinak začudnosti (*Verfremdungseffekt*), kao postupak *ostranienia*, kao "nesvjesno" kazališta, koje ne ogoljuje više samo postupak, već što je mnogo važnije, logiku institucije same. Glumčev je napor usredotočen na to da izopći i.4. Možda je upravo to odgovor na pitanje zašto životinje na sceni ne glume, zašto donose sa sobom na scenu taj minimalni djelić "realnog", zašto su najčistiji mogući destilat "prezencije" u kazalištu? Upravo zato što se životinjska komunikacija odvija na području od i.1 do i.3 i nikada ne prelazi granicu između i.3 i i.4, granicu koju možemo označiti kao "limes" institucije. Baš zato što je za njih instancija i.4 nedostupna, životinje nisu glumci, jer se ne trebaju boriti protiv konvencije i.4.

Zabrana i.4 konstituira instituciju i fiksira konvenciju na njenom "pravom" mjestu, na mjestu i.2. I premda se performativnom kazalištu i.4 vraća kao bumerang uvijek kada pokuša napraviti nemoguće, kada konvenciji institucije pokušava parirati metodom "prodora realnosti", ipak - svjesno ili ne - u tome djelomice i uspijeva. Potenciranjem instance i.4 olabavljuje se stega institucije na mjestu konvencije i.2. Paradoks toga kazališnog neoliberalizma je pak u tome da performativno kazalište mora zadržati "pravu mjeru" distance i samoironije, ako se ne želi ugušiti u vlastitom formalizmu, jer i taj "radikalni" formalizam - kao i svaki drugi - može postati institucionalizirani formalin.

Isključenje i.4 u literarnom je kazalištu "samorazumljiva"; djeluje na nivou (prešućene) pretpostavke, koja konstituira zajednicu-u-instituciji. Manjak i.4 je dakle u klasičnom kazalištu (lažna, ideološka) "evidencija". Ako performativno kazalište otvori pitanje te evidencije, to još ne znači da razara instituciju u njenim temeljima, ali joj zasigurno "staje na živac". Performativno kazalište razgrće mehanizam institucije, koja mora neprestano aktivno isključivati i.4 i ujedno aktivno prikrivati tu svoju aktivnost. Ponovno nam je od koristi primjer životinja na sceni: u performativnom se kazalištu glumci *trude* biti životinje, dok u literarnom kazalištu vrijedi konvencija, tabuizirani "prikriveni" dogovor, da *su* životinje. Taj je "prikriveni" dogovor u literarnom kazalištu konstitutivni tabu, "rampa", nevidljivi, "prikriveni" (tzv. "četvrti") zid, koji dijeli "gledajućega" (gledaoca) i "gledanog" (glumca). Literarno kazalište fingira idealnu voyeurističku situaciju: gledajući i gledani svjesni su "pogleda", ali ga taje, prave se kao da ga nema. Upravo je taj "pogled" najosjetljiviji "živac" institucije, kojega pogađa performativno kazalište. I vjerojatno nije slučajno da performativno kazalište često izjednačavamo s tzv. "izvaninstitucionalnim" kazalištem. U danim je društvenim i povijesnim okolnostima upravo "izvaninstitucionalnost" društvena podloga performativnog kazališta, a ujedno i jedino mjesto iz kojega može djelovati kao subverzivni koncept "drukčijeg" kazališta. Performativno kazalište ne pretendira na "univerzalnost", jer je upravo njegova partikularna pozicija izvaninstitucionalnosti mjesto iz kojega može postizati određene "materijalne učinke".

UMJESTO ZAKLJUČKA

S epistemološkog stanovišta zapravo ni nije najvažnije možemo li opravdati postojanje performativa u kazalištu, kako ga vidi Austin (u našoj terminologiji to je literarno kazalište). Važno je da nas je razmišljanje o problemu statusa performativa u kazalištu dovelo do ponovne potvrde Derridaovog koncepta suplementarnosti u diskursu humanističkih znanosti, ili preciznije - u diskursu dominantne kazališne teorije, prije svega konzervativne grane kazališne semiologije. Problem je zapravo već "aristotelovski", u tom smislu da **Aristotelova** *Poetika*, nezavisno od "autorove" želje, klizne s deskriptivnog na preskriptivni nivo, ili drugim riječima, da *opis* (postojećih, Aristotelu znanih predstava) postane *propis* (za sve buduće, Aristotelu nepoznate predstave). Performativno kazalište - koje ne pristaje na samorazumljivost te umjetno stvorene i povijesno posredovane konvencije, koja je utemeljena na dogmatskom čitanju Aristotela - oduvijek je bilo, a ništa manje nije niti danas, *suplementirano* kod velike većine teoretskih intervencija. Ne samo da je Austin izbacio kazalište iz svog koncepta performativa, već je "proizveo" još jednu dodatnu epistemološku nekorektnost - prešutio je postojanje performativnog kazališta, koje je: prvo, neizostavno za bilo kakvu raspravu o konceptu performativa, i drugo, koje je postojalo prije, a i u vrijeme kada je Austin razvijao svoju teoriju performativa. To nadalje znači da možemo unaprijed odbaciti moguće prigovore da Austin nije imao "pri ruci" primjere za drukčije razumijevanje kazališta.[22]

SUMMARY (Aldo Milohnić: Performative Theatre)

John L. Austin explained his theory of performative utterances in his book *How to Do Things with Words*. The starting point of the following paper is Austin's „ostracizing" gesture - he banishes from his theoretical horizon the field of art, in particular the performing arts. The author introduces the category of „performative theatre" in order to distinguish between, on one hand, „literary (classical) theatre", where the impossibility of a happy performative utterance seems to be self-evident, and a new form of theatre practice, where the „boundaries" of the institution of theatre are being questioned, on the other. The author theorizes on the notion of intention as the key category in understanding his concept of performative theatre. He attempts to develop Grice's, Strawson's, and Močnik's theories of intention with great emphasis on the socalled „intention i.4", which is capable of restoring the sluggish order of the institution of theatre. However, the author argues that „performative theatre" nevertheless attains certain „material effects" in its reiterated attempts to stand up against the conventions of the institution of theatre.

ODABRANA LITERATURA

Austin, J.L.
1976 *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London - Oxford - New York.
1971 "Performative-Constative", u: J.R.Searle(Ed.): *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, London - Oxford - New York.
Benveniste, É.
1966 *Problemes de linguistique générale*, Éditions Gallimard.
Culler, J.
1991 *O dekonstrukciji*, Globus, Zagreb (originalno izdanje: *On Deconstruction*, Cornell University, 1982.)
Derrida, J.
1967 "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", u: Derrida: *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris.
1977 "Signature Event Context", *Glyph* 1 (pretisak u: Derrida, *Limited Inc*, Northwestern University Press, 1988; francuska verzija: Derrida, *Limited Inc*, Galilee, Paris, 1990.)
1993 "Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti", u: *Literatura*, br. 24-25, Ljubljana, 1993, str. 63 - 75 (originalno izdanje: "La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", u: Derrida, *L'Ecriture et la Différence*, Seuil, Paris, 1967.)
1990 "Poštar resnice", u: *Ukradeni Poe*, Analecta, Ljubljana.
Diamond, E.
1989 "Mimesis, Mimicry, and the "True-Real", *Modern Drama*, br.1.
Ducrot, O
1988 *Izrekanje in izrečeno*, Studia humanitatis, Ljubljana. (originalno izdanje: *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1985.)
1996 *Slovenian Lectures / Conférences slovenes*, ISH, Ljubljana.
Felman, S.
1993 *Skandal tijela u govoru*, Naklada MD, Zagreb. (originalno izdanje: *Le scandale du corps parlant*, Seuil, Paris, 1980.)
Foucault, M.
1983 *This Is Not a Pipe*, University of California Press. (prijevod teksta: *Ceci n'est pas une pipe*.)
Frank, M.
1994 *Kazivo i nekazivo*, Naklada MD, Zagreb (poglavlje: "Entropija jezika / Razmišljanja o debati Searle-Derrida". (originalno izdanje: *Das Sagbare und das Unsagbare*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1990.)
Handke, P.
1972 *Publikumsbeschimpfung; Selbstbezichtigung*, u: Handke, *Stücke 1*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
Jakobson, R.
1989 *Lingvistični in drugi spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana (izbor Jakobsonovih tekstova).
Kirby, M.
1987 *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press (poglavlje: "Acting & Not-Acting").
Likovne besede
1992 *Likovne besede*, br. 21-22, Ljubljana (temat: "Umetnost je močnejša od smrti")
Miščević, N.
1983 *John Langshaw Austin / Jezik kot dejavnost*, Analecta, Ljubljana.
Močnik , R.
1985 *Beseda...besedo*, ŠKUC, Ljubljana.
1986 "Didaktičen načrt", *Problemi*, br. 4-5, Ljubljana.
Müller, H.
1986 *Hamletmaschine*, u: Müller, *Mauser*, Rotbuch Verlag, Berlin.
Ogrizek, M.
1986 "Poetic Function and Performative in Theatre", u: A. Milohnić, R. Močnik (Eds.), *Along the Margins of Humanities*, ISH, Ljubljana.
Pirandello, L.
1992 *Gole maske*, cekade, Zagreb.
Searle, J.R.
1976 "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, br.2.
1977 "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida", *Glyph*, br 1.
Strawson, P.F.
1971 "Intention and Convention in Speech Acts", u: Searle [Ed.], *The Philosophy of Language*, Oxford University Press.
Šumić-Riha, J.
1988 *Realno v performativu*, Analecta, Ljubljana.

Andrea Zlatar

Autobiografski identitet i glumačko samopredstavljanje

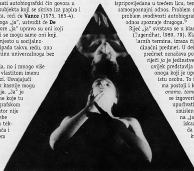


1. Identitet i ideja privatnoga jezika

Oblikovanje subjektivnosti u tekstu počinje trenutkom kada netko kaže „ja". **Benveniste** subjektivnošću naziva *sposobnost govornika da se postavi kao subjekt* (1975, 199). Ego je onaj koji kaže „ego": to je lingvistička razina subjektivnosti. Govor je, naime, tako organiziran da dozvoljava svakom govorniku da prisvoji cijeli jezik označavajući sebe kao govornika, kao ja. Iako oznaka za prvo lice dopušta da iskazivanje pripišemo jednom govorniku, zamjenica *ja* (kao i druge zamjenice) *ne upućuju ni na neki pojam ni na neki individuum*. Prvo lice iskazivanja ima svoju referenciju u aktualnosti diskursa. *Govornik* koji je označen zamjenicom trenutni je vlasnik svojega govora: stvarnost na koju upućuje zamjenica *ja* jest stvarnost govora. Posebnost zamjenice „ja" jest u tome što „ja" nema postojanja izvan svoje produkcije u tekstu. Ono što **Starobinski** naziva „autoreferencijalnom vrijednošću" autobiografskoga stila temelji se u *aktualnosti* govora.

S druge strane, osobna zamjenica označava identičnost subjekta iskazivanja i subjekta iskaza (**Lejeune**, 1975, 19-20), ona istovremeno upućuje i na problem identiteta osobe koja „postoji" iza njega. Zamjenica „ja", međutim, ne može biti identificirana osim u aktu govora koji ga stvara. Jednom razriješen od čina govora *ja* gubi referencijalnost, nestaje „osoba" koja je uz njega bila privezana. Tada funkcija „ja" ostaje samo gramatička, gubi se njezino semantičko upućivanje, „ja" pripada svakome i nikome. Kako onda opisati autobiografski čin govora u kome se objavljuje „ja"? U suigri subjekta koji se skriva iza papira i persone koja pripada domeni jezika, reći će **Vance** (1973, 163-4). Poništenjem individualiziranosti toga „ja", ustvrdit će **De Certaeu** (1982, 261): oni koji govore „ja" upravo su oni koji se ne mogu imenovati.[1] Imenovati se mogu samo oni koji tim činom žele osigurati vlastito mjesto u socijalno-lingvističkoj praksi. Ali „ja" ne pripada takvu redu, ono ga nadilazi, otpuštajući se u prazninu univerzalnoga bez imena.

Vlastito ime socijalna je konvencija, no i mnogo više od nje: osoba se prije artikulira u vlastitom imenu nego u prvome licu, tvrde psiholozi. Usvajajući jezik djeca prvo uče svoje ime, tek kasnije mogu reći „ja" s osjećajem autoreferencije. „Ja" je prvo prazno, ali postoji vlastito ime koje tu prazninu nadoknađuje. U autobiografskom ugovoru što ga Lejeune opisuje autor nije osoba nego vlastito ime koje na sebe preuzima niz različitih objavljenih tekstova. Identitet autora, pripovjedača i glavnoga lika uspostavljen je putem naslova i „potpisa"[2] , vlastitoga imena na koricama. Ako je tekst u cijelosti u trećem licu samo naslov ili predgovor upućuju na autobiografsko čitanje. U autobiografskom ugovoru sklapa se tako dogovor o identitetu autora, pripovjedača i lika. Ako nam treće lice pripovijedanja otežava prepoznavanje toga ugovora, postoje pomoćna sredstva: upućivanje na autora putem spominjanja imena ili perifraza.



Barbara Novakovič u predstavi ***Kanon: Žena koja neprestano govori*** **E. Hrvatina**

Niz autora koji se bave autobiografijom inzistira na intrinzičkoj analizi problema identiteta i referencije ja-iskazivanja. Njihove se analize ponajviše potkrepljuju onim rezultatima do kojih su došla logička i gnoseologijska istraživanja povlaštenosti iskaza u prvome licu jednine. Povlašteni pristup tvrdi da „ja" načelno ima drugačiji pristup svojim unutarnjim stanjima, i da ta stanja iskazuje na drugačijem, načelno za druge nerazumljivom i neprevodivom jeziku. U povijesti filozofije jezika te su rasprave proizišle iz okrilja **Wittgensteinovih** *Filozofskih istraživanja* i njegova postavljanja problema privatnog jezika. U osnovi spora leži mogućnost zasnivanja privatnog jezika: jezika na kojemu *ja* može izražavati vlastitu unutarnjost i to na način da ga nitko u potpunosti ne može razumjeti. „Mene nitko ne razumije": ponavlja jedna od **Laingovih** pacijentica; u njezinu iskazu leži bit privatnoga jezika. Shizofrenija je najbolji primjer za rascijepljenost privatnoga i javnoga jezika. Ako je *ja* spoznatljivo samo samome sebi, ono nije u stanju (za razliku od Augustinove duše) to ikome prenijeti. **Tugendhat** (1989) svoja predavanja posvećena problemu privatnoga jezika započinje razmatranjem klasičnoga zapadnog uvjerenja da postoji sadržaj duše, preoblikovan u novu filozofiju **Freuda i Husserla**. Nesvjesno je, kaže Freud, ono čije postojanje moramo pretpostaviti iako poznajemo samo njegove efekte. Pravi sadržaj nesvjesnoga nama je nepoznat i zanima nas mogućnost onoga što se od **Descartesovih** vremena zvalo samosvijest, samospoznaja, *conscientia*.

Povezujući Husserlovo razumijevanje intencionalnih doživljaja i njegovo tumačenje propozicionalnih stavova[3] s Wittgensteinovom analizom stava „Ja sam tužan", Tugendhat dolazi do jednostavno postavljenoga pitanja (1989, 42) po čemu se posebna referenca na istu osobu koja se ostvaruje pomoću riječi ja, razlikuje od drugih referenci koje se ostvaruju pomoću imena ili oznaka. Koji je, dakle, posebni identifikacijski kriterij u upotrebi riječi *ja*, odnosno, u čemu se sastoji značenje riječi *ja*? Neposredna epistemska samosvijest, razlikuje se od svih drugih znanja time što se artikulira u rečenicama oblika *ja znam da ja*. (56) Ima znanja o meni koja su dostupna i drugima, ali ona nisu problem iste razine. Rečenice u prvom licu nisu simetrične sa odgovarajućim rečenicama u trećem licu.[4] Iskaz tipa „ja znam da ja..." ne može se prevesti na iskaz u trećem licu tipa „on je...". Pitanje svodivosti iskaza u prvome licu na iskaze u trećem licu može biti putokazom za rješenjem našega problema o mogućnosti autobiografije u trećem licu: autobiografiju uvijek, i onda kada je ispripovijedana u trećem licu, temelji reflektirani odnos prema sebi, samospoznajni odnos. Problem svodivosti prvoga na treće lice nije problem svodivosti autobiografije na biografiju: biografiju temelji odnos spoznaje drugoga.[5]

Riječ „ja" svrstava se u klasu indeksičkih ili deiktičkih izraza (Tugendhat, 1989, 79). Klasa deiktika stvara potklasu singularnih termina, izraza čija je funkcija da označi jedan pojedinačni predmet. U deiktikama od situacije zavisi koji se predmet označava pomoću izraza - *ovo, ono*. Značenje riječi *ja* je jedinstveno, ali u govornim situacijama *ja* uvijek predstavlja neku drugu osobu. Međutim, za onoga koji je upotrebljava, riječ *ja*, uvijek označava istu osobu. To ispunjavanje različitim referencijama postoji i kod drugih takvih izraza, *ovamo, onamo, tamo, ti, on*. Ali druge deiktike mogu se izgovoriti za nešto nepostojeće, mogu upućivati na nepostojeću referenciju, dok smisleno izgovaranje „ja" uvijek upućuje na „ja" govornika. Ireduktibilnost ja-iskaza izvodi se iz navedene okolnosti da je svaki konkretni govornik za sebe krajnja referentna točka svih prostornovremenskih identifikacija.

Riječ *ja* označava (82) posljednju referentnu točku svih identifikacija, premda se njom osoba na koju se misli, govornik, ne identificira, ali se ipak misli kao osoba koja se može identificirati iz perspektive riječi ja. „Kod onog jezika koji Wittgenstein naziva privatni, 'reči treba da se odnose na ono o čemu može da zna samo govornik... Neko drugi, dakle, ne može da razume ovaj jezik.'"(95) Privatni jezik nije definiran time da ga koristi samo jedna osoba, niti da se odnosi samo na njezine doživljaje, već je presudno to što *nitko drugi taj jezik ne može razumjeti* budući da govori o stanjima koja može spoznati samo govornik. Osnovna kritika koja se upućuje ideji privatnoga jezika jest da ona vodi u solipsizam (96). Međutim, pozitivni zaključak koji se iz rasprave izvlači zvuči pomalo paradoksalno: privatni jezik možda nije zamisliv, ali ono „istinski privatno" kod „neprevedivih" doživljaja jest to da ona uopće nisu dokučiva riječima.

Ponovno se, dakle, nalazimo na točci s koje je ova rasprava i krenula: na ideji o nedokučivosti duše. I kako onda, u svjetlu iznesenih argumenata, protumačiti natpis na **Abélardovu** grobu: *cui soli patuit scibile quidquid erat*. Kao krunski dokaz samospoznaje ili solipsizma?

2. Autobiografski identitet

U počecima teorijskih razmišljanja o problemu autobiografije, u **Diltheya**, specifičnost autobiografske situacije bila je definirana iskazom: *onaj koji*

spoznaje identičan je onome koji biva spoznan. Jedno „ja" spoznaje samo sebe: netko se spoznaje. Solipsistička ideja privatnog jezika počiva na pretpostavci da samo „ja" može spoznati vlastita unutarnja stanja i izraziti ih na *svojem* jeziku koji drugima nije razumljiv. Teorija autobiografije nerijetko od te ideje preuzima samo njezin prvi dio: autobiografija počiva na introspekciji ali su introspekcijom spoznata stanja prenosiva drugima. „Privatni jezik" u autobiografiji zapravo je „personalni", „osobni" jezik: svatko tko se poduhvaća pisanja o sebi, smatra **Rousseau**, mora *izmisliti vlastiti jezik* da bi o sebi i mogao govoriti. Bačenost u svijet doživljava se kao bačenost u jezik: unutar dviju filozofskih (**Sloterdijkovih**)[6] sintagmi *doći na svijet* i *doći do jezika*, umeće se i treći, unutarnji, vezivni činilac - *doći do sebe*. Doći do jezika - pisati, znači (pokušati) spoznati sebe; iskazati sebe - znači postati smisleno stvaran, stvarno smislen. Taj samospoznajni element, koji Sloterdijk ne slučajno naziva autobiografskim, vezuje pisanje s njegovim autorom, *samoizlaganje* teksta sa *samoraskrinkavanjem* autora.

Nesponzatljivost jastva moderna autobiografija podupire idejom osobnoga jezika: svatko u svome govoru skriva svoju tajnu, autobiografija je izricanje neizrecivoga. Nedokučivost vlastitoga temelja ono je što ljude čini individualnima. Nasuprot tome, srednjovjekovna autobiografija taj nesponzatljivi preostatak ljudske duše smatra *universalnim*, njime duša i dolazi do Boga. Srednjovjekovlje preferira „je sans moi", *ja* bez svoga pojedinačnoga sadržajnog ispunjenja. Autobiografski tekstovi nisu, međutim, sklopljeni samo tako da bi upućivali na *tajnu* koja ih temelji. Oni se prilično trude da tekstom prikažu određenu strukturu jastva. Ta je struktura uvijek fiktivna, identitet osobe koji se stvara je prividan, autobiografija je osuđena na iluziju svoje konzistentnosti. Između ostalih, i zbog razloga nedovršenosti: prisjetimo se kako Don Quijote odgovara na pitanje jednoga putnika „je li vaša knjiga dovršena?" - „Pa kako bi bila dovršena, kada nije završen moj život." Taj bismo razlog - vremenski - mogli držati gotovo formalnim razlogom; mnogo su jači oni koji osporavaju autobiografsko pravo na istinu - upravo zato što progovara privatnim jezikom. Privatnost, s druge strane, vezana je na *autentičnost*, a pretpostavka je autobiografske spoznaje njezina autentičnost, vjerodostojnost, ili, da upotrijebimo najopterećeniju riječ, njezina istinitost.

3. Ja i drugo „ja"

Ono što nas prema drugima čini pojedincima, osobama, napisao je **Valéry** početkom ovoga stoljeća, zove se *personnalité*. Ali ono što potvrđuje naš identitet, ono što nas čini istima, to je impersonalno. Da bi se ušlo u *moi*, u naše ja, treba izaći iz personalnosti. Realni život, realni čovjek, samo je fragment, jedna modifikacija, jedna pretvorba našega jastva. Slika osobnosti koja pruža privid stalnosti i ideniteta proizvodi se sistemom imitacije. Međutim pravi identitet nalazi se u unutarnjem ja i nije saznatljiv. Osobnost koju drugi vide, kakvom se predstavljamo svijetu prividni je identitet garantiran snagom označavanja koju



Ivana Buljan u predstavi *Kako sada stvari stoje* I. Boban

nose vlastito ime i tjelesni entitet: ima li što nestvarnije od toga? Prava je subjektivnost, mnoštvena, impersonalna subjektivnost, tvrdi Valéry, dopisujući tako medijevalnu teoriju po njezinim rubovima, produženom rukom kršćanske religije. Jedna često citirana Valéryjeva izreka izričito ga veže uz kršćanski nauk: „Ja se kaže *ja*, *ti ili on*. Postoje tri osobe u meni, Trojstvo. Ona koja mi govori ti, ona koja me tretira kao Drugoga." Valéryjevo iskustvo da postoje tisuće lica našega ja, te protejske figure, sažima se u trijadu i dijadu; Ja, Ti, Ono, Ja i Drugo. To je upravo mističko iskustvo da Onostrano govori kroz Ja, da ja otvara prazan prostor u kojemu progovara Ono, progovara Drugo. Taj Drugi što ga **De Certeau** „identificira" u mističkoj literaturi, onaj je kojeg **Rimbaud** „imenuje" rečenicom „Ja je netko Drugi", a lacanovska teza tvrdnjom „nesvjesno je diskurs Drugoga". Granica koju treba prijeći nije više granica autobiografskog početnika, između *govoriti* ili *govoriti sebe*, to je granica koja dijeli *ja i Drugo*, koja govor upućuje u onostrano.

Potraga za vlastitim utemeljenjem nerijetko se tumači kao potraga za vlastitim identitetom. U rasponu između identiteta što nam nude dva latinska pridjeva *idem* i *ipse*, razabire se odluka između logičkosemantičkog identiteta i personalnoga identiteta.[7] Za **Franka**, međutim, proces individualizacije protuslovi ideji osnovnoga identiteta. Njegova analiza, utemeljena na kontrastiranju ideje semantičkog identiteta (čitaj: personalnog) s **Derridinom** teorijom radikalnog ne-identiteta, pronalazi srednji put u **Schleirmacherovoj** hermeneutičkoj poziciji. Frank smatra da Schleiermacher predstavlja pomirbenu varijantu između apsurdnog radikalizma i čvrstoga zalaganja za identifikaciju. Pridodajući teze **Shumaekerove** psihologije Frank određuje konstrukciju svjesnog individualiteta kao *slijed kontinuiranih transformacija stanja koju su bila „kopersonalna" jednoj osobi u određenom vremenu. Personalni identitet jedne individualne povijesti nije jedan neprekinuti slijed objektivnih činjenica, nego plod kontinuirane samointerpretacije, u svjetlu koje svaki objektivni fakt dobiva smisaonu kvalitetu* (Frank, 1988, 102). Pitanje identiteta osobe i kontinuiteta njezina svjesnog života svoje odgovore tako dobiva u *hermeneutici samorazumijevanja*. Kao ključ rješenja autobiografskog problema nadaje se tako samorazumijevanje (autorefleksija), a ne toliko često postavljan zahtjev za autoreferencijom.

Umjesto uspostavljanja samoidentiteta otvara se prostor podijeljenog, fragmentiziranog, shizoidnog subjekta otvorenog interpretaciji. Iz područja autobiografskog bespovratno se ulazi u polje psihoanalitičkoga tumačenja. Pisana ispovijest ponovo se vraća svome usmenom obliku: psihoanalitičkoj *talking cure*.

Model ispovijesti ona je točka koja pruža mogućnost za postavljanje generalne analogije između psihoanalitičke i autobiografske situacije. I u jednoj i drugoj radi se o ispovijesti, o subjektovu pripovijedanju sebe, o rekonstrukciji života s pomoću konstrukcije jezika. U teorijskom je smislu presudno pitanje radi li se o rekonstrukciji ili konstrukciji vlastitoga života kroz priču. U slučaju *čovjeka-vuka* Freud je pokazao da se u psihoanalitičkoj ispovijesti ne radi o reprodukciji realnih događaja pomoću sjećanja, već o njihovoj produkciji. U pripovijedanju događaji se konstruiraju. Subjekt ispovijesti mora se uspostaviti kroz jezik: mora stvoriti svoj diskurs da bi kroz njega mogao ispričati priču o sebi, svoju osobnu povijest. Dječji prizori u slučaju čovjeka-vuka tvorevine su mašte koje simbolički zastupaju stvarne želje. Lacanovim riječima; ono čemu učimo subjekt jest da svoje nesvjesno shvati kao svoju povijest, odnosno mi mu pomažemo da usavrši postojeću historizaciju činjenica koje već u njegovom životu imaju značenje „prevrata", konverzije. Ispovijedajući se, pripovijedajući sebe, subjekt postaje spreman da prihvati svoj život, da preuzme na sebe vlastitu sudbinu, da prisvoji svoju priču. *Discours de moi* ima snažnu kreativnu moć: on subjektu kroz priču stvara i podaruje njegov život. Njegova prošlost ne postoji sama po sebi, ona postoji jedino u narativnim, diskurzivnim tvorbama. Pacijent se događaja iz svoje prošlosti ne sjeća, on i stvara kroz priču, transformira ih i formira putem govora. Umjesto činjenica, susrećemo se sa scenama i slikama, a prošlost umjesto faktične i stvarne postaje diskurzivna i simbolička.

4. Glumac koji igra samoga sebe

Prenesena na područje kazališnoga izraza i glumačke ispovijesti, problematika autobiografskog izričaja postaje još složenija. Uvođenjem glumca, struktura osobnoga identiteta usložnjuje se za još jednu razinu, a u svakoj se pojedinačnoj glumačkoj izvedbi umnožava kao u beskonačnom nizu ogledala. Svaka je izvedba jedno ogledalo, a broj odslikavanja samoga sebe načelno je beskonačan. Ako imamo na umu teorijski postavljenu strukturu autobiografskog identiteta u pisanom, fiksiranom tekstu, glumačko oblikovanje autobiografskoga sadržaja uspostavlja sljedeću shemu:

(pretpostavljeno „životno iskustvo") /fiskiranje slike pamćenjem/ prijenos, obnavljanje slike u glumačkoj izvedbi.

Osnovno pitanje koje moramo postaviti glasi: obnavlja li se u glumačkoj igri upamćena slika ili doživljajno iskustvo?

Sasvim je jasno da izvorno životno iskustvo nije moguće ponoviti, ono je u načelu jed-



Autobiographical Identity and Actor's Self-presentation

Andrea Zlatar writes about problems of utterance and the transfering of the same into the sphere of theatrical utterance. An actor's game can bridge over the temporal abyss between "me now" and "me before", as well as create some sort of supra-individual identity. Autobiographical event is a process containing alternate game of recogition and identification. The playing of ones self on the stage shortens the road to selfidentification and to selfdoubling. Therefore, it can be said that the actor is acting

Ivana Boban i Nina Violić u predstavi *Kako sada stvari stoje*

nokratno i neponovljivo. Glumačka izvedba obnavlja sliku događaja pospremljenu u osobnom pamćenju glumca - privatne osobe. I zatim, dok autobiografski tekst jasno označava granicu između „ja koje sada piše" i „doživljanoga ja", glumac svojom tjelesnom prisutnošću premošćuje taj vremenski jaz, jaz između „ja sada" i „ja prije", stvarajući neku vrstu *nadosobnog identiteta* samoga sebe. Predstavljanje vlastitoga autobiografskog događaja kroz glumačku igru ne može potisnuti sadašnjost glumčeva postojanja, ali je može iskoristiti kao medij obnovljene prisutnosti. To je reprodukcija doživljajnoga sadržaja koji u stvarnosti ne postoji materijaliziran ni na koji način, već živi kao mentalna slika, sjećanje. U kazališnoj predstavi koja kombinira autobiografske segmente iz života glumaca s biografskim elementima „stvarnih osoba" pretvorenih u dramska lica, dolazi do naizmjenične igre prepoznavanja i identifikacije. Autobiografski sadržaj preklapa se s biografskim, „ja" s „drugim", i to se prepoznavanje ponovno zbiva putem nematerijalnoga posrednika upamćene slike. Ne obnavljaju se i ne predstavljaju tuđi životi, već slike, osobne i nadosobne (kulturološke) koje o njima imamo. Nematerijalna priroda autobiografskog prijenosa omogućava usporedo i identifikaciju i transformaciju. Kakva je u tome uloga osobnoga imena? Ono nas samo formalno razlikuje i odjeljuje od drugih osoba, upućuje na traženje vlastite biografije. I kad pomislimo da smo u potrazi za samima sobom dospjeli do stvarnoga korijena našega jastva, razasipamo se u arhetipskim slikama nadosobnog karaktera. Rađamo se i umiremo kao univerzalni, a ne singularni pojedinci.
Igrati samoga sebe na pozornici, znači radikalno skratiti put do vlastite samoidentifikacije, no to je istovremeno put samoudvostručenja. Umjesto posredstva nekoga trećega, glumac igra u dvojstvu samoga sebe. Svrha i konačni ishod glumačkog predstavljanja autobiografskog doživljaja ne mora biti i nije uvijek samoprepoznavanje. Samopredstavljanje „ja iz prošlosti" može posljedovati jačanjem svijesti o nepremostivosti putovanja prema onome što se dogodilo prije i prema onima koji smo bili prije. Igrati samoga sebe na pozornici ne znači biti „prisutan neposredno", u potpunom identitetu sa svim svojim bivšim „jastvima", već upravo *igrati sebe, predstavljati sebe,* u mediju vlastitoga tijela i samo-govora. U procesu sjećanja „ja" vidi sebe kao drugoga, u procesu glume „ja" igra sebe kao drugoga. To je jedina mogućnost komunikacije sa samima sobom, koja postoji. Alternativa je privatni jezik kao apsolutna tišina.

* Tekst nastao uz predstavu „Ženska ki nenehno govori" Emila Hrvatina, tiskan na slovenskom u kazališnoj knjižici iste predstave.

1 Iz dvadesetostoljetne književne prakse zasigurno je najizrazitiji primjer Beckettova „neimenovljivoga", jednoga „ja" koje preuzima na sebe beskonačni govor, bez početka i bez kraja.
2 Sredinom osamdesetih godina izbila je vrlo živahna teorijska rasprava između Searlea, Derride i Cullera, upravo fokusirana oko problema *potpisa*.
3 Intencionalni doživljaji čiji su predmeti propozicije zovu se propozicionalni stavovi. (Tugendhat, 1989, 39).
4 Literatura analitičke filozofije o problemu svodivosti iskaza u prvome licu na iskaze u trećem vrlo je obimna. Upućujemo samo na recentne autore: Boer&Lycan, Kaplan, Castaneda, Chisolm.
5 U analitičkoj tradiciji taj je problem poznat u formi pitanja „kako je biti šišmišom?".
6 Dio tih frankfurtskih predavanja objavljen je u prijevodu u beogradskom časopisu „Delo", Postmoderna aura II, str. 1-38, 1989/4-5.
7 Riceourova knjiga zanimljivoga naslova *Le soi même comme un autre* (1990) posvećuje se istim problemima, analizi triju instanci: jastva (sebstva), identiteta i drugosti. Naslov knjige upućuje na temeljnu Ricoeurovu zamisao o konstitucionalnoj drugosti koja leži u „identičnom" sebstvu.

Literatura:

Benveniste, Emil (Benveniste, Emile): **Problemi opšte lingvistike**, „Nolit", Beograd 1975, preveo S. Marić.
de Certeau, Michel: **La gable mystique I, XVIe-XVIIe siècle**, „Gallimard", Paris 1982.
Ducrot, Oswald: „Nacrt za jednu polifonijsku teoriju iskazivanja", „Republika" 1987/11-12, Zagreb, prevela L. Zergollern.
Lejeune, Philippe: **Le Pacte autobiographique**, „Editions du Seuil", Paris 1975.
Lejeune, Philippe: **Je est un autre**, „Editions du Seuil", Paris 1980.
Madélenat, Daniel: **Biographie**, P.U.F., Paris 1984.
Tugendhat, Ernst: **Samosvest i samoodređenje**, IIC, Beograd 1989, preveo P. Imširović.
Vance, Eugene: „Le moi somme language", „Poétique" 1974/13, p. 163-177.

Ron Vawter

Za pamćenje

Ja se ne pokoravam nikakvim pravilima. Određeni način ulaženja u lik koristi mi u određenom komadu, a u drugom je posve različit. Nemam recept za te stvari

Razgovarao: Richard Schechner

/The Drama Review 37, br. 3 (T 139), jesen 1993./

Godine 1974. godine **Ron Vawter** pristupa Performance Group i obavlja organizacijske poslove. Godine 1975. još uvijek je prebrojavao utržak kad je dobio nekoliko replika i bubnjeve u predstavi *Majka Hrabrost i njezina djeca*, u **Schechnerovoj** režiji. Na prelasku iz biznisa u glumu, Vawterova prva veća uloga kod Performing Garage bila je u *Rumstick Roadu* (1977), u režiji **Elizabeth LeCompte**. Sve do 1980. godine Vawter je intenzivno surađivao sa Schechnerom, s LeCompteovom i **Spaldingom Grayom** dobivajući glavne uloge u *Nayatt School* (1978) i *Point Judith* (1980) u režiji E. LeCompte, te ulogu Ubojice u *Cops* **Terryja Curtisa Foxa** (1978) i Irme u *The Balcony* (1979) **Jeana Geneta**, u mojoj režiji. Nakon 1980. Performance Group postaje Wooster Group pod umjetničkim vodstvom LeCompteove, a Vawter postaje član ansambla glumeći u *Route 1 & 9* (1981), *LSD ... Just the High Points* (1983), *Frank Dell's The Temptation of St. Anthony* (1987) i *Brace Up!* (1991). U skorije vrijeme Vawter glumi za Performing Garage u *Roy Cohn/Jack Smith* (1992), u režiji **Grega Mehrtena.** Vawter je također nastupio u nekoliko filmova - *Sex, Lies and Videotapes* i *The Cabinet of Dr. Ramirez*, a glumio je i u filmu *Philadelphia*. Umro je 1995. godine od AIDS-a.

Jack Smith, Roy Cohn

Schechner: Danas je 31. srpnja 1992. Krenimo sa sjajnom predstavom, Roy Cohn/Jack Smith.

Ron Vawter: Znaš, nikada nisam kao Spalding /Gray/ htio ostvariti karijeru solo nastupima. Bio sam vrlo zadovoljan poslom u Wooster Group, ali nakon smrti **Jacka Smitha** u rujnu '89. pomislio sam, zaboga, hoću napraviti nešto da ga po nečemu pamtimo. Počeo sam razmišljati o Jacku. **Penny Arcade** pokazala mi je Jackov stan. Tu je bilo vrpca i fotografija i postera i dijapozitiva. Potaknula me zamisao da uzmem neki Jackov rad i rekonstruiram ga za časopis iz Amsterdama koji me je pozvao na suradnju. Jack je radio vrlo zabavne prezentacije s dijapozitivima. Stoga sam napravio bilješke o kompoziciji Jackovih dijapozitiva. Kad sam došao u Amsterdam ponovno sam ih snimio, a ja sam bio Smith. Zatim sam uzeo svoju snimku predstave *What's Underground About Marshmallows?* - tako je on nazvao taj mali komad - iz 1981. godine i odvojenu prezentaciju s dijapozitivima pa sam ih spojio. Jack je tu prezentaciju koristio tek povremeno.

Pazi sad ovo. U vrijeme kad sam vidio Jackovu prezentaciju njegov je asistent bio **Ron Argelander**. Ron je bio sjajan asistent, velika pomoć Jacku. Bilo je doista šašavo. Ron je mahnito stavljao dijapozitive u projektor, trgao ih iz okvira i premještao. A kad je prošlog proljeća gledao Cohn/Smith predstavu u Performing Garage, projektor se zaglavio i dok su tehničari pokušavali iščupati dijapozitiv Ron je morao ustati sa svog mjesta. Pomogao im je - a poslije mi je rekao da je bilo točno onako kao da još uvijek radi s Jackom, s tim dijaprojektorom koji ga proganja.

Dakle, napravio sam tu Jack Smith rekonstrukciju za Amsterdam, a kad sam jedovršio, shvatio sam da ću, ako ta osoba dobije suparnika, drugi portret koji bi uravnotežio Smitha, postići doista snažan teatarski događaj. Već duže vrijeme zanimao me Roy Cohn. Pomislio sam da bi ta dva momka bila vrlo zanimljiv par. Mnogo toga imaju zajedničkog - a još je više drastičnih razlika. Godine 1991. radio sam s filmašem **Markom Rappaportom**. Njega su zanimali različiti aspekti Royeva scenarističkog života, ali nije išlo, nisao mogao dobiti tekst koji bi me zadovoljio. Međutim, postoji jedan redak u **Nichols-Hoffmanovoj** biografiji Cohna. Cohnov vozač govori o tome da treba odvesti Cohna - odjevena u frak - i njegovog prijatelja na večeru u Američko društvo za zaštitu obitelji. Te je večeri Cohn bio glavni govornik. U tome je nastupu napao homoseksualnost. Ta zamisao doista je zabavna, pomislio sam, pa sam samo htio rekonstruirati taj govor. Devet mjeseci radio sam s dramskim piscem **Garyjem Indianom** na verziji -

Schechner: Kako si to radio? Kako si mogao napraviti verziju toga govora? Je li postojala transkripcija?

R. Vawter: Ne, provjerili smo. Nema vrpce, nema transkripcije. Američko društvo za zaštitu obitelji nije htjelo razgovarati s nama. Zato smo obavili temeljito istraživanje. Roy je bio vrlo produktivan, napisao je gomilu toga, ali nije zapisivao svoje govore. Jedna od Cohnovih knjiga se zove *Fool for a Client* u kojoj govori o svom životu i pravnim pitanjima, ali tu nema mnogo o homoseksualnosti. No iz onoga što je napisao pokupili smo mnoštvo biografskih podataka. Gary je počeo pisati o tome kako su ga ga napadali ybog događaja iz prošlosti, o njegovoj majci, o njegovim suđenjima, o odborima u kojima je radio.

A što se tiče homoseksualnosti, odlučili smo napisati najinteligentniju, najuvjerljiviju denun-


Vawter u predstavi
Roy Cohn/Jack Smith
Foto Paula Court

cijaciju homoseksualnosti koju uopće možemo zakuhati. Pregledali smo sve psihijatrijske zapise do 1973. godine, do kada se homoseksualnost smatrala bolešću ili poremećajem. Tragali smo za dobrim argumentima, inteligentnim, smislenim argumentima. Ako ljudi smatraju da su homići bolesni, zašto je tome tako?

Dobili smo neku vrst klasičnih odgovora. Znaš ono, strah od žena, nerealizirana osobnost, takve stvari. Sredili smo te argumente i pripojili ih biografskim podacima koje smo imali o Cohnu - kad god smo mogli, služili smo se njegovim vlastitim riječima. Međutim, premda je Cohn bio poznati lobist i protivnik legalizacije prava homića, malo smo toga mogli javno reći o homoseksualcima. Iz svih izvještaja slijedi - a razgovarali smo s mnoštvom njegovih znanaca, da je doista vršio pritisak na ljude: „Ako ne glasuješ za ovo, onda ćeš sigurno dobiti ovo i ovo."

Schechner: Ali svi su znali da je homić. Što su mislili o tome? Je li mu netko rekao: „Ali ti si homić"?

R. Vawter: Ako i jest, on bi odgovorio: „Nisam." Javno bi to porekao.

Schechner: Mislim, u zakulisnim igrama.

R. Vawter: Ne. Mislim da postoji priča o **Carmichelu** koji posjećuje Cohna. Tamo su svi dečki i Carmichel se pita nije li to bordel za homiće, što je to. A Roy mrtav hladan odgovara: „To je moja posluga, moji sobari i kuhari i frizeri." Ne, ali u pravu si, naravno. Svi su znali da je Cohn bio homić.

Schechner: Pa onda su mu govorili iza leđa? A to bi svakako djelovalo na njegovu politički položaj?

R. Vawter: Točno. Ali ipak je, na primjer, tri puta u Bijelu kuću doveo svoga stalnog dečka. On to nije skrivao, ali je verbalno poricao.

Schechner: Dobro.

R. Vawter: A činjenica jest da je Cohn u New Yorku više od 12 godina predvodio protivnike legalizacije homoseksualaca. Nije želio da se zna da je homić. Htio je prakticirati, a ne zastupati homoseksualnost.

Schechner: Znaš, Cohn me je uvijek fascinirao, poput Nixona. Njegova politika mi je u potpunosti neprihvatljiva.

R. Vawter: Dobro.

Schechner: Političko mišljenje i djelovanje upoznao sam u godinama McCarthyja. Cohn je za mene bio najgnusnija osoba, on i Joe McCarthy. Pa ipak, poput Nixona, poput Richarda trećeg, bio je fascinantan. Nije bio osoba kojoj se želite suprotstaviti.

R. Vawter: Oh ne, nije mogao biti gori. Činilo se da je Cohn bio utjelovljenje zla.

Schechner: Kako si to sredio? Kako si se postavio spram njega dok si radio na komadu, dok si ulazio u njegovu osobnost i njegove vrijednosti? U samom performansu vrlo je malo osude. Jesi li spram Cohna zauzeo brehtijansku distancu? Jesi li pronašao nešto čemu si se divio?

R. Vawter: Pa, na početku sam Roya Cohna doživljavao upravo onako kako si ga opisao. Mislio sam da je smeće vrijedno prezira. Još uvijek tako mislim. Moj se komad bavi prirodom pljuvanja po Cohnovu grobu. Hoću reći, njegovo je ponašanje apsolutno prihvatljivo i moj je komad upozorenje homoseksualcima, ali i heteroseksualcima. Upozorenje homoseksualcima da je takvo ponašanje neprihvatljivo. Ne samo podvostručavanje u skrivanju svoje seksualnosti, već prevrtljivost i napad na homoseksualnu zajednicu. To je najniži oblik ponašanja. Heteroseksualcima kažem, pogledajte što se događa kad proganjamo nečiju seksualnost. Pogledajte na što može ličiti, kakvo čudovište nastaje.

Ali taj komad nije psihološki portret. Ne

pokušavam prikazati psihološke mehanizme: kako, zašto i što se dogodilo u njegovoj četvrtoj godini, a rezultiralo je takvim ponašanjem. Tvrdim da je takvo ponašanje loše. Zato ovaj komad doista od samog početka osuđuje. Ja ne prokazujem Roya Cohna, ja ga upotrebljavam.

Schechner: Ali istodobno tvoja uloga, poput dobre produkcije Richarda Trećeg, nasmijava i zabavlja. Zbog tebe je teatarski talent u tome da se društvena zbilja mijenja dok se suočavaš sa zbiljom izvođača. Ne vjerujem da nekoga možeš glumiti tako dobro, a da mu se na određeni način ne diviš.

R. Vawter: Da, to se dogodilo. Mislim da mogu reći da ga mrzim, ali kad sam odlazio na probe i kad je sve to izašlo iz mene, prebacio sam se u vrijeme kad sam počeo izlaziti - tada sam sreo tebe, početkom sedamdesetih, nakon vojske. Prije toga sve što sam radio, premda sam se osjećao kao homoseksualac, svodilo se na uzmicanje, skrivanje i tajne: na načine provlačenja. A kad sam počeo raditi na Cohnu, shvatio sam tragiku njegova života u pokušajima da se neprestano provlači. Na to sam se usmjerio, iz čega je proizašla određena simpatija odnosno empatija.

Pored toga, znaš, Cohn se volio zamišljati u ulozi gangstera, mutaža, tipa Sinatre, doista je imitirao Sinatru, grubijan niskog rasta. Time je krasio svoju muškost. A to je za glumu silno zabavno. Isto se tako već duže vrijeme zanimam za Sinatru, za njegovu sortu heteroseksualnosti. Kod Cohna se radi o maski, vrsti ponašanja iz pedesetih. U pravu si, naravno, nakon što sam zgotovio tekst i počeo s radom, teško je izbjeći identifikaciju, ne prepoznati u svom životu sve ono što je i Cohn počinio.

Schechner: Zapanjila me ta ista usredotočenost. Jedan si od najusredotočenijih ljudi koje poznajem, to sam shvatio čim sam te upoznao. S godinama je ta usredotočenost u tvojim nastupima postala sve izraženija. Drugim riječima, ti si iznimno koncentriran i kompaktan - rekao bih, komprimiran. S vremenom si postao opušten, ali nisi olabavio.

R. Vawter: Hmm, mm, u pravu si.

Schechner: A tu usredotočenost osjećam u Cohnovoj osobi dok ga predstavljaš. Drugim riječima, kroz tebe ga vidim jasnije nego sam ga vidio u njemu samom. Kad ga vidim kao takvog, hoću ga ubiti...

R. Vawter: Daaa, dobro.

Schechner: ... ali kad sam ga vidio u tebi, uspostavio sam distancu, tebe volim, a njega mrzim. No poštujem njegovu usredotočenost u tebi.

R. Vawter: Cohn je bio poprilično usredotočen. **Sontagova** u eseju „O kampusu" govori o Židovima koji se pokušavaju asimilirati u američku kulturu i o homoseksualcima koji se pokušavaju asimilirati u američku, zapadnjačku kulturu - po njoj je riječ je paralelama. Cohn je isto tako bio izniman zagovornik Židova, osim u danima makartizma. Priča se da je nazvao Sya **Newhousea** Sy 'Jewhouse', a Newhouse je njegov stari prijatelj iz djetinjstva i njegov klijent. Ima i priča iz vremena kad su prestala saslušanja vojske i McCarthyja. Predsjedavajući Protuklevetničke lige odlazi u Washington, a Cohn, spazivši ga u hodniku Senata ispred nekog ureda, poviče tome, kakogod se taj zvao: „Hal, kako napreduju ti jebeni Židovi gore u New Yorku?" A ovaj mu, imao je petlju, odgovori: „Dobro, sinoć sam večerao s tvojim ocem."



The Performance Group: *The Coctail Party*
Foto: Bob Van Dantzig

Schechner: Kako si pokupio Cohnove manire i njegov način govora? Vidio si Jacka Smitha, o tome kasnije, ali jesi li proučavao Cohnove videosnimke?

R. Vawter: Pa naravno, imam sate i sate snimaka. Srećom po mene, Cohn je održao devet jednosatnih predavanja na New York Law School i ta su predavanja snimljena. Preko Museum of Broadcasting pokupovao sam sve što su TV mreže imale o Cohnu. Otišao sam na CBS i od njih kupio jednu epizodu „60 minuta" u kojoj je nastupio. Skupio sam dosta toga.

Ako se bolje prisjetite Cohna, vidjet ćete da ga ne imitiram, to nije kopija. S njegove površine sam skinuo drugi maleni portret. Ta ne kažem, vidi, napojnicu je davao ovako, a ovako je podizao desno rame. Ali pregledao sam te snimke nebrojeno puta, od video vrpci napravio sam audio kazete. Programirao sam ih i odlazio noću na spavanje sa slušalicama. Dva sata nakon što bih zaspao vrpce bi se uključile i vrtile sat vremena. To sam radio i s drugim ulogama. Na taj način hranim podsvijest.

Schechner: To je dobra zamisao.

R. Vawter: To zato, jer kad se odmaram, ili kad se ufuravam u određeno stanje, kad poteče adrenalin, postoji trenutak prelaska. Ako se dovoljno uzbudite, nađete se s onu stranu uzbuđenja. Ono što trebam učiniti jest dospjeti do tog trenutka. Ako svoje nesvjesno hranim izravno, onda se mogu prebaciti na to.

Schechner: Vratimo se Jacku Smithu. Kako si radio?

R. Vawter: Još uvijek nastupam s Jackom, a želim uvijek nastupati s walkmanom, sa snimkom Jackova nastupa iz 1981. u uhu. Nije to samo zato jer želim pogoditi njegov glas. Želim točno ponoviti njegov tajming. Vrpca je tu vrsta metronoma.

Schechner: Nisam to znao. On je ustvari cijelo vrijeme uključen?

R. Vawter: Cijelo vrijeme. Monolog znam napamet, to je samo šest stranica u scenariju. Ali Jack je igrao s osjećajem za vrijeme kojeg nikad neću pokušati izvesti pred publikom. Ne mogu zamisliti nastup bez audio vrpce. Jednom walkman nije radio, pa sam zaustavio predstavu i na pozornicu su mi donijeli drugi.

Schechner: Usporava li te?

R. Vawter: Jako me usporava. A Jack je bio poznat po dugim izvodima i skretanjima u govoru tako da s vrpcama održavam njegov korak.

Schechner: Dakle izvodiš onaj Smithov komad iz 1981.?

R. Vawter: Da.

Schechner: Kako je s inscenacijom, kostimima i tim stvarima?

R. Vawter: To je više konglomerat, kondenzirano je, mislim, poput prezentacije s dijapozitivima. Dijapozitivi koje sam prikazao nisu ulazili u njegov nastup. Složio sam 40 kondenziranih minuta večeri s Jackom Smithom za kojih vam sve postaje jasno: koje bi projekcije upotrebljavao, kakvu bi inscenaciju napravio. Želim da mnogi koji ga nikad nisu vidjeli dobiju predodžbu o njemu kao

glumcu. Znaš, nije ga mnogo ljudi vidjelo. Obično je nastupao dvije do tri večeri, to je bilo sve. Želim pokazati kakav je bio, za čim je težio, kakav je svijet i univerzum stvorio.

Schechner: Pa kako si onda napravio komad?

R. Vawter: Iznutra prema van. Mislim, uzeo sam sve i stavio na sebe kao kožu.

Schechner: Kad si počeo s probama, na samom početku, jesi li koristio kostime, scenografiju i te stvari?

R. Vawter: Da. Penny me je odvela u trgovine u kojima je Jack kupovao svoj materijal. Znaš, Jack je iz smeća stvarao umjetnost. On je doista bio preteča pop umjetnika. Postoje brojne njegove kostimirane fotografije. Tako sam rekonstruirao, iznova napravio kostime. Dosta je njegovih stvari preko kod P.S.I. Pažljivo sam pregledao kolekciju. Oba su monologa nastala istraživanjem. U oba sam nastojao ući što dublje, što pažljivije, sa svim dostupnim detaljima. Mislim, taj frak kojeg imam za Roya Cohna sašio sam kod Royeva krojača.

Schechner: A tko je s tobom režirao?

R. Vawter: Greg /Mehrten/.

Schechner: Koja je njegova uloga u nastanku komada?

R. Vawter: Pa, za amsterdamski nastup sam sam napravio Jacka Smitha. A zatim, znao sam da ako želim ostvariti dobro uravnoteženu večer u kojoj bi se nalazio drugi portret, da mi treba netko izvana, vanjski pogled. Greg je ustvari dosta uključen u stvaranje Cohna i stvaranje ravnoteže sa...

Schechner: ... Smithom. A što je to bilo sa značajem Jack Smithova pepela?

R. Vawter: Da. Pred dvije godine u Los Angelesu sam radio na ABC/Disneyevom filmu, a tamo se održavalo savjetovanje američkih kazališnih umjetnika koji su podrijetlom američki Indijanci. To me je oduševilo jer sam Choctaw po očevoj strani. Majka mog oca živjela je u Choctaw rezervatu. Zvala se Tabitha. Umrla je kad sam imao pet godina pa od nje nisam ništa saznao o ritualima. Stoga sam otišao na to savjetovanje gdje se održavala otvorena radionica o upotrebi ceremonijalnog pepela u indijanskim performansima i plesnim svetkovinama. Oko pepela se pjevaju određene mantre i izvode plesni koraci. Zatim se pepeo miješa s bojom koju koristite za šminku. Kad smo Penny i ja počeli uvježbavati Jacka, dala mi je malo njegovog pepela, a kako je Jack na izniman način pristupao šminkanju za nastup, gotovo poput nanošenja ratničkih boja, pomislio sam, pa dobro, upotrijebit ću pepeo, vratit ću ga njegovoj šminci. Pepeo sam koristio za svaki nastup. Miješao sam ga s kremom za oči i to me nadahnjivalo. Daje mi snagu na neki način, mislim, kad sjedim ovdje i znam da je Jack doslovno na mom licu i da ga čujem kroz slušalice i da sam usred njegovog svijeta koji sam pažljivo sagradio oko sebe, ti dijapozitivi, rekonstrukcija prostora - da se pomalja nešto sablasno. Ne mislim na trans ili nekakvu opsjednutost, već na vrlo, vrlo snažan naboj koji pulsira u meni tijekom izvedbe.

Schechner: Zašto se braniš od toga da je to trans ili opsjednutost? Meni to zvuči kao klasičan primjer inducirane opsjednutosti u transu. Ljudi pogrešno misle da se u transu gubi svijest ili da nešto ne možeš učiniti. Trans je samo inducirane druge realnosti koju nastanjuješ i koja je vrlo jaka. Time se nužno ne briše tvoja primarna realnost. Znaš, postoje razne teorije o tome kako se pada u trans, ili uporaba pepela, smještanje u određeni okoliš, slušanje glasa, to stvara drugu zbilju koja se na pozornici preklapa s tvojom - onda, zašto se opireš to priznati?

R. Vawter: Pa ako je to definicija transa, onda je riječ o radu u transu.

Schechner: To je vrst transa. Ne hipnotički trans u kojem zaboravljaš. Nešto poput balijskog transa u kojem znaš sve što radiš, ali svijest ne upravlja tvojim djelovanjem.

R. Vawter: Richard, upravo se tako osjećam. Mislim, kao da je na djelu druga volja. A svjestan sam svega što radim na pozornici.

Schechner: Upravo bi to rekao Balijac. Tamo si, ali postoji druga snaga koja ti pomaže da se krećeš, i koja pazi da su pokreti sigurni, odgovarajući ili točni, odnosno da su unutar ograničenja i slično tome.

R. Vawter: Znaš, jedna od stvari koja me pokreće jest to da se moram otkvačiti, pogotovo tijekom nastupa, kad me hvata ritam koji nije posve moj i taj me ritam vodi ka drugoj volji. To su razlike ritmičke. Poput nekog ritma koji je drukčiji od mojeg.

Schechner: Dobro, dobro.

R. Vawter: Hoću reći, ovo je zanimljivo, ulaženje u ritam druge osobe. Sjećaš se plesačice s kojom je Spalding /Gray/ imao vezu kad si vodio Performance Group? Prekrasna, prekrasna plesačica, veoma visoka. Kad je vidjela komad, rekla je da se posve unijela u Jackov ritam koji je toliko različit od mojeg da je, kad sam izveo svoj ples, rekla: „Osjetila sam da mogu ustati i izvesti taj ples. Znala sam da taj ples postoji prije nego si ga otplesao."

Schechner: Dobro, dobro, dobro.

R. Vawter: E sad, čini mi se, u tome je uspjeh Jacka Smitha. Taj trans ili druga energija koja, kad dobro odigram svoje karte, ta se druga energija prikazuje. A to nije oponašanje. Razgovarao sam s Jackovim prijateljima koji kažu da ne oponašam njegov glas ni išta slično.

Schechner: Ne, ti ne postupaš poput glumca koji oponaša Marka Twaina ili što slično.

R. Vawter: Tako je, to nije **Hal Holbrook**.

Schechner: Ja bih to nazvao re-konstrukcija, a ne reprodukcija.

R. Vawter: Da. Tako je. Točno tako. Primjedbe koje sam slao publici uvježbane su kao i cijeli komad. Dosta polažem na to kako se na početku predstaviti publici i koliko im toga reći. Želim da publika zna da u prostoriji djeluje druga osoba, pored onih koje su kreirane.

Schechner: Dobro. Točno. Prije je netko sjedio za stolom...

R. Vawter: Još uvijek je tu. Svake večeri na pozornici su - kad mogu doći do njih - osobe u čijim je životima Cohn ostavio dubok trag. Primjerice, jedan čovjek bio je u pedesetima član Komunističke stranke u New Yorku, a karijere mnogih njegovih prijatelja uništene su, ili su počinili samoubojstvo. Taj čovjek doista mrzi Cohna. Druga dvojica su u istoj situaciji. Oni su bili socijalisti. Kad sam tamo i kad moja energija počne opadati, pogledam ih i doživim ovakvu reakciju: „Pa dobro, ovo sad radim upravo ovdje."

Schechner: Cohn i Smith su umrli od AIDS-a, a ti si HIV pozitivan. To je sigurno djelovalo na tebe kad si izabrao da radiš upravo to u ovim vremenima.

R. Vawter: Znaš, šest mjeseci prije Jackove smrti saznao sam da sam pozitivan, a kad sam počeo raditi na predstavi još uvijek mi nisu dijagnosticirali AIDS već samo da sam seropozitivan. Vidiš, veliki problem po meni, jedan od užasnih aspekata te bolesti jest da ona ima ... tu strašnu moćnu i razornu snagu koja je preuzela čitav spektar problema o homićima odnosno sve probleme homoseksualaca u američkom društvu. Osim reakcija na AIDS virus malo je toga rečeno. A homoseksualac danas ima mnoge probleme, kao i prije 30, 40 ili 50 godina. Čini mi se da je homoseksualnost u polovici država i dalje ilegalna i mi smo jedina manjina koja je zakonski diskriminirana. O tome se mnogo toga reklo, a dosta je energije i aktivnosti potrošeno na pitanja s kojima se suočavaju homoseksualci. A AIDS je uznapredovao do te mjere da je zaokupio glavninu razgovora i javnih rasprava.

Stoga, ne zaobilazeći pitanja o AIDS-u, želim uzeti dvojicu s ADIS-om, krenuti dalje i nastaviti raspravu o snagama represije u ovoj zemlji. Smatram da je represija daleko izraženija spram homoseksualaca negoli spram virusa AIDS-a. Kad vam kao djetetu, dok odrastate, kažu da je svaki impuls u vama abnormalan ili nemoralan ili pogrešan ili loš, mislim da to stvara sustav samosažaljenja. Onda to više ne želite, ali to ne možete poreći. Vjerujem da taj sukob, to povucipotegni, obuzima osobu u potpunosti. Moja predstava je studija o dva pojedinca koji su, po meni, time obuzeti. Da su Jack ili Roy živjeli u društvu koje im ne bi reklo kako je homoseksualnost loša oni ne bi postali ljudi kakvi su bili. Mislim da je Jack bio obuzet kao i Roy, posve drukčije obuzet, ali ipak obuzet. Zato sam ih odabrao jer su imali AIDS, ali učinio sam to da ga nekako maknem i da onda mogu govoriti o nečem posve različitom. Doista se fokusiram na efekte seksualne represije. Htio sam da ljudi vide kako je AIDS samo dio problema koji zaokupljaju homoseksualce. On je velik i izniman, ali je ipak dio destruktivne

snage.
Jesam li odgovorio na tvoje...?

Schechner: Da, sve je jasno.

R. Vawter: Želio sam napraviti dobru komediju, večer na koju se dolazi sa zadovoljstvom.

Schechner: Naravno. Doista je jako zabavno. Ironično je, ponekad gorko, a ponekad urnebesno. I nije sentimentalno.

R. Vawter: Kako ti je poznato, komedijom hoću razoružati publiku, otvoriti ih za moje ideje. Opuštam ih, osjećaju se lagodno, a tada ih mogu tresnuti onime što je u biti esej o potlačenosti. Kao što si rekao u razgovoru, nakon što si vidio predstavu, moramo stvoriti zajednicu u kojoj je rasprava moguća. Komedija je jedan od najboljih načina za stvaranje zajednice.

Schechner: Apsolutno. Apsolutno. Imaš li još nešto za reći o tom komadu? Ako nemaš, htio bih da krenemo dalje i razgovaramo o nečem drugom.

R. Vawter: Samo to da ne želim ponovo raditi na drugom paru likova.

Schechner: Nećeš valjda postati Spalding Gray?.

R. Vawter: **Eric Bogosian.** Ne, ta se forma čini nužnom po tome što se želi reći.

Schechner: Ustvari, Cohn/Smith šou nije monolog. To su monodrame - prava predstava koju izvodi jedna osoba. Nešto kao ono što izvodi Jeff Weiss.

R. Vawter: Znaš, Jeffov rad je jako, jako utjecao na mene. Duboko sam vezan za njega. Jeff se ne boji izbaciti svoje najgore fantazije, najgore demone, ispuniti ih do kraja, ono čega se boji kod sebe i ono čega se boji da drugi misle o njemu. Kad sam po prvi put pravio Raya Cohna pomislio sam, sranje, političko krilo kod homića vrišti da treba raditi samo pozitivne predstave. Tada sam mislio o Jeffu i toj snazi oslobađanja demona na pozornici.

Schechner: Kakva je bila reakcija u homo-tisku? Je li te itko napao zbog toga što si učinio?

R. Vawter: Ne, svi su reagirali jako dobro. Ulogu Cohna shvatili su kao upozorenje homoseksualcima, da više ne možemo dopustiti takvo ponašanje. Mislim da bi se bez uvodnog govora moglo postaviti pitanje koji su moji motivi.

Performance Group, Wooster Group

Schechner: Želim da sad razgovaramo o tvom radu sa Wooster Group i o onome što si radio na radiju sa mnom. Tri lika koja sam vidio u tvojoj izvedbi posebno su me zadivila: Irma u The Balcony, u mojoj režiji 1979. godine, svećenik Hale u The Crucible kao dio Wooster's LSD...

R. Vawter: ...odnosno „Hall" u Kirbyjevoj verziji.

Schechner: ... i Vershinin u Brace Up! Želim razgovarati o tome kako 'stvaraš likove' koji su s godinama izrazito 'dekonstruirani' odnosno predstavljeni onako kako ih njihovi autori nisu zamislili. Vidim te kao pionira u zamišljanju likova na nov način, način postrealističkog teatra. Ti otvaraš put različitim interpretacijama tzv. 'naturalističkih' klasika - Čehova, Wildera, Millera - i svih drugih srodnih pisaca. Nekad davno, ljudi su odlučili da se Shakespeare može raditi na neelizabetanski način, pronalazili su nova značenja i užitke u starim tekstovima. Ali svatko i nadalje radi naturaliste naturalistički - od produkcija koje sam vidio samo su Wooster, Squat (sa Three Sisters) i Wilson (sa When We Dead Awaken) napravili radikalan 'non-naturalistički naturalizam'. Kod tebe me ne zanima Woosterov pristup - to mogu čuti od Liz LeCompte - već tvoj izvođački pristup.

R. Vawter: To je posebna priča. Liku ne pristupam s nekakvom brehtijanskom metodom. Ne pokušavam stajati pored lika. Način na koji radim produkt je mnogih sila koje ustvari započinju s tobom, Richarde. Kad sam došao u Performance Group 1972. ili 1973. godine nisam htio raditi 'remek-djela'. Sjećam se čitanja /Joseph/ Chaikinova *The Presence of the Author*. Ovdje u New Yorku izniman trenutak bio je onaj kad tekstovi više nisu bili primarni. Ljudi ne dolaze u teatar da slušaju tekst.

Želio sam nastupati, ali nisam imao nikakvo teatarsko iskustvo. Nikad nisam pohađao satove glume. Bio sam u vojsci, vodio sam ured za novačenje dolje u Central Street. U prosincu 1972. stupio sam u kontakt s tobom i tražio posao. U rujnu 1973. počeo sam kao administrator za Performance Group i kao svirač na bongosima. Bio je to predivan trenutak jer si pozornicu otvorio ljudima koji nisu pohađali školu glume. Tako su ljudi izvodili ono što doista jesu. Izvedbe su govorile o esencijalnim kvalitetama samih izvođača, o kazališnom prostoru bez obzira kakav šešir ili kostim stavili. Sve je bilo zasnovano na stvarnoj živoj prisutnosti osobe, na glumcu. Za osobe poput mene, bez ikakvog iskustva, koja je prošla cijeli duhovni razvoj tijekom rimokatoličke svećeničke službe i koja je tragala za mjestom gdje može razviti vlastitu duhovnost, to je bio idealno mjesto.

Schechner: Dokle si stigao u svećeničkoj službi?

R. Vawter: Proveo sam četiri godine u franjevačkom sjemeništu. Postao sam zelot. Otišao sam kad sam osjetio da je suvremeni vjerski život u potpunosti iskvario kršćansko učenje.

Schechner: Iz sjemeništa si otišao u vojsku?

R. Vawter: U vojsku sam otišao jer sam morao otići, nešto učiniti. Nisam znao što dalje. Znaš, moji su roditelji imali vojnu karijeru pa mi nije bilo teško da učinim isto. Ali kad sam upoznao tebe, Spaldinga, Stevea /Borsta/ i Liz, nije mi puno trebalo da promijenim program po kojem sam živio od djetinjstva. Vi ste stvorili ovu sredinu u kojoj sam mogao ustati i reći da sam glumac, a istodobno se posvetiti, doista posvetiti, onim stvarima koje su me okupirale u vjerskom pogledu: traganje za transcendencijom odnosno podizanje svijesti i traganje za prosvjetljenjem u teatru.

Ti su likovi za mene, oprosti na izrazu, vrsta, vidim ih kao vrstu molitve. To su pomagala s kojima pokušavam proniknuti dublje i dublje shvatiti sebe dok se mijenjam i starim. Želim ih upotrijebiti na bilo koji koristan način. Znaš, ja se ne pokoravam nikakvim pravilima. Određeni način ulaženja u lik koristi mi u određenom komadu, a u drugom je posve različit. Nemam recept za te stvari.

Sjećam se kad smo radili na Genetu, znaš, sedamdesetih se izvodilo mnogo transvestitskih performancea i sjećam se da mi se nije sviđao pomodni, klišeizirani način na koji su žene feminizirane kao jeftine kurve pa sam jedva čekao da Irmu privučem sebi što je bliže moguće. Nisam je htio učiniti previše ženstvenom. Sjećam se da je **Charlie Ludlum** rekao kako je po njemu Irma fascinantan transvestit, jako seksipilna, jako erotična, a ja je nisam htio feminizirati na taj način, premda sam bio spreman na to. To je jedan od najljepših komplimenata koje sam dobio.

Schechner: Obožavam transformacije kroz koje prolaziš, promjenu korak po korak. U kazalište dolaziš u jeansu, skidaš sve sa sebe i kroz čitavu predstavu - sve do scene u kojoj se Irma pojavljuje na balkonu s Velikanima - postaješ doista ona kao jeftina kurva. Shvatio sam da je žena duboko u tebi i da to nije kič. Nemam ništa protiv kiča, to je stil ...

R. Vawter: ... u tome nema ništa loše ...

Schechner: ... ali postoje i drugi stilovi. Shvatio sam što radiš i da je Steve doista proniknuo u osnovni tekst Genetove drame, u ljubav između dva muškarca.

R. Vawter: Vidiš, imao sam puno sreće da naletim na tebe i Spaldinga i Stevea i Liz i **Joan /MacIntosh/** koji ste tada radili na teatru kao načinu osobnog oslobađanja i emancipiranja samog sebe, osvještavanja i slično, a ono što nazivamo likovima bilo je tu u drugom planu spram osnovnog impulsa. Iako likove shvaćam sasvim ozbiljno, postoji bezbroj načina pomoću kojih mogu pristupiti fundamentalnijim procesima.

Schechner: To su pomagala, kako ih Hindusi nazivaju.

R. Vawter: Jesu, to su doista pomagala. Znaš, volim ih, mrzim ih i hoću ih igrati, ali nisam zbog toga tamo.

Schechner: Dobro, ali to nisu pomagala u starom značenju zvijezde, da se pokazuješ. To su pomagala da se upoznaš, da pronađeš istinu i da pronađeš sebe.

R. Vawter: Da, da, tako je.

Schechner: Negdje te odvedu, ne prikazuju te kao nešto.

R. Vawter: To sam doista bio 1978. i 1979. godine pokušavajući otkriti ženu u sebi, pa mi nije trebala posebna maska. Pokušavao sam pronaći ono što sam htio da se vidi ako se

fokusiram na to.

Stvaranje filmova, stvaranje teatra

Schechner: Kakva je veza između tvog rada u teatru i rada na filmu?

R. Vawter: Za mene je to uvijek bio način kako da subvencioniram rad u teatru. Pokušavam preuzeti onoliko posla na filmu koliko mi je potrebno da zaradim neophodan novac.

Schechner: Zašto? Zašto više voliš teatar od filma?

R. Vawter: To je čudno, ali smatram da je posao u teatru smisleniji. Rad na filmu je posve apstraktno iskustvo, iako je Wooster Group poznata po radu na apstraktnom teatru. Tu sam u većoj mjeri povezan s materijalom i procesom. Odeš na film i danas radiš na sceni br. 32, a sutra na prvoj stranici i nemaš gotovo nikakve kontrole nad onim o čemu se priča i što će se iskoristiti. Napraviti lik na filmu strašno je teško. Općenito moraš biti posve mekan, napose na početku i na kraju, jer ne znaš kako će ih spojiti s drugim sekvencama. A u teatru stupiš na pozornicu i znaš što je publika vidjela prije dvije minute. Znaš kako ćeš ga preuzeti i pretvoriti u nešto drugo. To je kreativniji proces.

Schechner: I ta neposrednost, kontakt licem u lice s gledateljem.

R. Vawter: Tu je moć koje nema kad gledaš u kameru. Ne znaš tko će to vidjeti i što će misliti o tome. U teatru si s publikom. Ako im dosađuješ, to odmah znaš. Ako ih uzbuđuješ, i to odmah znaš. Dobivaš povratnu energiju koja hrani, snaži izvedbu.

Schechner: Uzbuđuje i to kad X ili Y ili Z, ljudi koje poznaješ, kao u komuni, kao u obitelji, uđu u taj prostor. Svi su se dogovorili da te sretnu na određenom mjestu u određeno vrijeme. Godot ipak dolazi, zavjesa se podiže i čekanje je gotovo. Zato uvijek volim kad sam na ulazu. Želim točno vidjeti tko dolazi.

Elizabeth LeCompte, Richard Schechner

Schechner: Koje su sličnosti i koje razlike između mene i Liz kao redatelja? Ti i Spalding jedine ste osobe koji trajno surađuju s nama.

R. Vawter: Ustvari, zapažam više sličnosti nego razlika. Do određene mjere ona je tvoja učenica. Čini mi se da te je pažljivo pratila i mnogo njezinih osnovnih polazišta kojih se pridržavala su ona koja si ti razvio krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih. Kad vas uspoređujem ili suprotstavljam jedno drugome, općenito mislim kako oboje dijelite zajednički impuls. Mislim, na prvu loptu, na vaš interes da stvorite događaj koji se ne oslanja na glumce ni na pisca. Na prvu loptu, primat izvođača. A onda, znaš, korištenje glazbe, selektivna pozornost i odsutnost, izvođači vis-à-vis likova, spajanje raznih tekstova, proširivanje tekstova. Znaš, ako razmišljam o tebi postoje osnovne odrednice u radu koje su prešle od tebe na nju, čini mi se da još uvijek

Vawter kao Vershinin u produkciji Wooster Group
Foto: Paula Court

Ron Vawter i William Dafoe u *predstavi LSD...Just the High Points*
Foto: Bob Van Dantzig



radite na sličan način.
Što je različito? Čini mi se da je vrijeme drugo. Znaš, početkom sedamdesetih više smo se bavili stvaranjem kolektiva, jednako kao što smo stvarali teatarsko iskustvo. Sada je toga manje.

Schechner: Da.

R. Vawter: Vas dvoje nemilosrdno napadate svoj rad koji je posve anarhičan. Oboje ste spremni da odbacite sva pravila ili smjernice ili način na koji tragate za onim što je privlačno u radu, bez obzira na posljedice, bez obzira na što će to izaći. To je jedan od razloga zašto su vaše produkcije posve individualne, drukčijih osjećaja i teksture. To je zbog određene hrabrosti koja vam je zajednička.

Schechner: Glupa tvrdoglavost!

R. Vawter: Neki bi to nazvali vizijom.

Schechner: To je i zato jer smo surađivali s iznimnim osobama. Kako Stanislavski kaže, nitko ne može napraviti talent. Redatelj mu u najboljem slučaju može dati priliku. Uvijek slušam izvrstan Brechtov savjet: „Ako želiš sagraditi kuću, iskoristi cigle koje imaš." Pisci se obično ne nalaze u prostoriji. Izvođači su tu. Njima se može popuštati, može ih se bodriti, instruirati, pomagati, tjerati, bilo što da shvate s kim se nalaze, s kim su u vezi, u ovom času, u ovoj prostoriji. Tu se izražava nemilosrdnost. Ako nešto vidiš u nekome, tek tračak nečega, redatelj tada mora biti arheolog duše. Želiš razotkriti kosti i strukture, dopustiti da se te kosti ustanu i zaplešu. Te kosti, a ne one koje je netko drugi donio.

R. Vawter: Richarde, prošlog proljeća **Liz** je u jednom intervjuu rekla nešto slično ovome što ti govoriš. Iste ideje, a to vam je, po meni, zajedničko. Čuo sam kako Liz kaže da mora napraviti kazališni komad ni iz čega - osim onoga što je tamo. To oboje radite. Možda se u ovoj prostoriji nalazi i neki tekst.

Schechner: Tako je. Točno tako!

R. Vawter: Sve je zadano, pa i jednaka težina, jednaka mogućnost da se istupi i postane dijelom onoga što se gradi. Ustvari, nisam upoznao druge koji rade na taj način. **Foreman** ne radi tako. **Wilson** ne radi tako.

Schechner: To je vrlo rizično. Ali je i jako zabavno.

R. Vawter: To je pravi trijumf umjetnika nad materijalom. Doista, ono na čemu smo radili 1973. jest ono na čemu radimo i 1993.: još uvijek je snažno htijenje koje smo onda imali da ne robujemo pravilima, da odbacimo sva pravila svaki puta kad stupiš u kazališni prostor da radiš na novom komadu. Iznenadio bi se, kad bi mogao viriti kroz zidove, koliko se toga što smo radili 1973., 1974., 1975. i dalje događa.

Schechner: Možda ću jednog dana proviriti kroza zid.

R. Vawter: Trebao bi, jer je to još uvijek život u međusobnim vezama nekolicine ljudi koji si mnogo znače. Teatarsko iskustvo raste iz tog razgovora i onoga što je tim ljudima zanimljivo.

O glumi koja obuzima

R. Vawter: Dosta toga je intuitivno. Svakako nisam ulazio u **Vershinina** sa znanjem gdje ću doći. Započeo sam bez motiva ili cilja za kojim predstava treba težiti. Ponavljao sam riječi bezbroj puta, sve dok nisu izašle iz mene, dok nisu zazvučale kako treba.

Schechner: Na neki te način obuzimaju?

R. Vawter: Doista. Upravo se o tome radi.

Schechner: Riječi posjeduju vlastito značenje, mnoštvo značenja, više nego što to jedan mozak može pojmiti. Ne trebaš se previše truditi da 'uloviš' smisao. Ako ih samo izrekneš i kreneš, stvar se počne pomaljati i dobiva smisao. Kako je to sjajna zamisao, glumiti riječi u snu. Opusti se i možda dođeš do nečeg novog. Razmišljaš previše i zapleteš se u stare stvari.

R. Vawter: Točno.

Schechner: To je jako teško objasniti glumcu početniku koji je nesiguran i želi točno znati kamo 'ide'.

R. Vawter: Shvatit će.

Schechner: Shvatit će. Ne zamišljaj previše.

R. Vawter: Dobro. Istina je.

Schechner: Sistem Stanislavskog, kako ga shvaća većina Amerikanaca, djelotvoran je za neke, ali on truje kreativnost jer o svojoj ulozi previše toga znaš prerano. Činjenje mora prethoditi znanju. Ako činjenje ne prethodi tvom znanju, ništa nećeš otkriti.

R. Vawter: Tako je. Ono što je zajedničko onome što sam napravio odnosno razvio iz 1973. jest da ne donosim odluke unaprijed o tome što želim učiniti s određenim likom već ga puštam da se otvori i otkrije mi se.

Schechner: Na taj način upoznaješ ono čega nisi bio svjestan da se tu nalazi.

R. Vawter: Naravno da smo u prednosti, Richarde, jer smo mogli dugo živjeti s tim kreacijama. Znaš, nakon tri godine sa Vershininom shvatio sam tko je ta osoba.

Schechner: Dobro. Ali u tome je bijeda većine američkih kazališta. Odveć bijedni - novčano i po imaginaciji - da dopuste propast umjetnosti. Smiješno, kod Amerikanaca propadaju bejzbol i drugi sportovi. Sportaši znaju sve o vještini, vremenu utrošenom na treninge i dugotrajnom sazrijevanju. A publika se s najboljima nikad ne dosađuje, premda su dali najbolje, premda je jedna utakmica ista kao i svaka druga. Zašto se ne dosađuju? Zato jer ,iako se uvijek radi o istoj utakmici, ona se razlikuje u detaljima, u strategiji. Gledatelji znaju rezultate, statistike, povijest igre, prate igrače. Brecht je bio u pravu, naravno: sportska publika je obrazovana, a sportske zvijezde su uvježbane. Teatar im mora na tome zavidjeti.

R. Vawter: To je besmisleno.

Schechner: Posve besmisleno. Pohlepa i glupost odbacuju kazališne komade umjesto da im dozvole da se razviju, narastu kao kvasac.

R. Vawter: Da. Pitali su me:"Kako si došao do takvog čitanja Vershinina?" Nisam mogao odgovoriti. Do toga sam došao jer sam tri godine živio s njim. Postao sam on. Nisam ga tražio. Dopustio sam mu da se tu smjesti. To sam morao neprestano ponavljati, dan za danom, i Vershinin se pojavio, izronio je.

Schechner: Gluma je jednostavnija nego što se zamišlja. Glumcima i redateljima uvijek kažem:

„Pojednostavi, reži, stani, smiri se, stišaj se, slušaj."

R. Vawter: To je tako jednostavno, nije to nikakva čarolija. Ono po čemu se lik poput Halea /ili Halla/ u LSD-u razlikuje od Irme ili Tite Vershinina jest to da me je kod Hala zanimalo stvaranje muzičke izvedbe. Doista sam bio primoran na to jer **/Arthur/ Miller** nije dopustio korištenje svojih riječi.

Schechner: Ali ti ih izgovaraš brzo i onda kad koristiš tekst The Cruciblea?

R. Vawter: Da. Smjerao sam na efekt brzog premotavanje video vrpce koju naglo zaustavljam i onda je brzo premotavam natrag. Htio sam na brzinu projuriti kroz izvedbu tako da ostane razumljiva, ali na većoj brzini. Za mene je to niz arija. Htio sam vidjeti u kojoj mjeri mogu komunicirati a da se ne oslanjam na same riječi već na ubrzani zvuk. Na tome sam radio prije nego što je Miller zabranio korištenje svoga teksta.

Schechner: U Performance Group radili smo brzinske probe u kojima izvodiš čitav komad - riječi, radnje, sve - što brže možeš. Osjetio sam da se tako riječi i radnje skupljaju pa ti u sjećanju i tijelu ostaje samo ono bitno.

R. Vawter: Sjećam se toga.

Schechner: Ali nikad nisam smogao hrabrosti da napravim ubrzani komad.

R. Vawter: Pa rad u LSD-u je po izvedbi apstraktniji od Geneta ili Čehova.

Schechner: Pa ipak, značenje, pomalja se podtekst The Cruciblea. Osjeća se prijetnja nad Titubom. Dosadno je razmišljati o tekstu kao racionalnom iskazu, kako je to Miller napisao, a sjajno je shvatiti ga kao prijetnju progonom i torturom.

R. Vawter: To se doista osjeća, taj smisao.

Schechner: Točno. Točno.

R. Vawter: Bio je to pokušaj korištenja apstrakcije za izazivanje osjećaja bez dosade koja bi došla s izgovaranjem riječi normalnom brzinom.

Život i rad s AIDS-om

Schechner: Uskoro odlazišu Njemačku raditi Sofoklovog Filokteta?

R. Vawter: Da. Koristim tekst /Heiner/ Müllera u kojem je više riječ o spletkama muškaraca protiv muškaraca nego kod Sofokla. Kod Müllera je to u razbojničkom stilu.

Schechner: Nisam znao za Müllerovu verziju.

R. Vawter: Da, nastala je istodobno s tvojom predstavom, 1958. ili 1959. godine.

Schechner: Hoćeš li i režirati?

R. Vawter: Ne, ne. Režira sjajni nizozemski redatelj **Jan Ritsema** koji je radio s Müllerom. Želio je da dođem s, recimo, američkom verzijom. Radio sam na tome. Za duge Filoktetove žalopojke koristim jezik koji polazi od engleskog, ali zatim prelazi u druge jezike. Volim takav ispovjedni ton, molitve, ispovijedi, egzaltacije božanstvima na raznim jezicima, na engleskom, njemačkom, španjolskom.

Posao u Berlinu počinje u proljeće 1993. Ne znam kad će biti gotovo, ali nadam se da ću doći na BAM za Dan bez umjetnosti, 1. prosinca 1993.

Schechner: A što će biti s Wooster Group u tvojoj odsutnosti?

R. Vawter: Tražio sam da me izostave u narednom komadu. Čudno je to, čudno je da nisam u tome.

Schechner: To je prvi komad u kojem ne nastupaš od 1974., zar ne?

R. Vawter: Tako je. Istina je. Nisam bio ni u *Edipu*. Pored toga, nastupao sam u svemu što su Performance Group ili Wooster Group radili nakon 1974.

Schechner: Mother Courage, The Marilyn Project, the Balcony -

R. Vawter: Evo. I sve što je Wooster Group napravila. Sve više pazim na zdravlje, želim da Group ima komad koji ... Još uvijek dobivamo ponude za *Brace up!*, a mene moraju zamijeniti, ne mogu više na turneje kao nekad. Ne mogu više iz tjedna u tjedan mijenjati gradove. Kad sam prošle zime /1992./ bio u Europi, cijelo sam vrijeme bio u blizini bolnice. „Hoće li nastupiti, hoće li ga pustiti na vrijeme?" Zato odlazim u Berlin - da se smjestim. Tamo imam stan. Ne putujem često preko Atlantika. Dok budem radio na *Filoktetu*, izvodit ću Cohn/Smitha, to je sve.

Schechner: A što je s AIDS-om i tvojim radom? Želiš li nešto reći o tome?

R. Vawter: Oh, oh, oh, da. Ne znam što da kažem osim da mi je to jako važno. Poznajem mnoge s AIDS-om jer sam u toj grupi za potporu i radim tamo u GMHC-u. Kod bolesti me najviše deprimira gubitak ljudskog potencijala. Najdestruktivnije je to što se ljudi predaju. Saznaju da su HIV pozitivni i potom se zauvijek povuku, a to je sigurno za njih najgore. Odriču se svojih želja, snova i projekata, posao gubi značenje, povlače se u mirovinu. Gotovo da su ovisni o državi. Ne smatram da država nije dužna brinuti se za te ljude, ali smatram lošim to što se predaju.

Naravno, ako si bolestan, onda si bolestan, ne možeš raditi. Ako si preslab da radiš, ne možeš raditi. Ali ako je posao ljudima važan, onda ga trebaju obavljati. Srećom imam projekte sve do 1995. Dobro je postaviti cilj.

Schechner: Apsolutno.

R. Vawter: Ali napustiti novi komad Wooster Group i reći da više ne mogu na turneje kao prije, ustupak je na koji sam primoran. Tražim priliku da mogu otići na određeno mjesto i ostati tamo. Ali ne može cijela trupa poći sa mnom. Stoga je to izmijenilo moj način rada. Pa ipak, premda neću biti u novom komadu, i dalje ću biti uključen u Garage. Proteklih 20 godina imao sam puno, puno sreće i ne bih ih nizašto mijenjao. Ne bih odabrao film, ili nešto drugo. Ja sam vrlo, vrlo sretan.



Wooster Group: Frenk Dell's The Temptation of Saint Anthony
Foto: Louise Oligny

Schechner: To je proširilo tvoj vidokruge. Inače ne bi išao u Europu da radiš na Filoktetu.

R. Vawter: Tako je. Vjerojatno ne bih. Isto tako, iskreno želim da netko drugi iz trupe zauzme središte pozornice. Osjećam da sam dovoljno dominirao pozornicom Performing Garagea. Želim omogućiti da se istaknu neki koji su tamo doista talentirani, a dobivali su sporedne uloge. Želim da neki moji kompanjoni nastupe i preuzmu pozornicu na nekoliko sati.

s engleskog preveo: Miloš Đurđević

Rudi Laermans
NEEDCOMPANY - BIT TEATRA

Svaka javna izvedba pretpostavlja postojanje nekog izvornog voajera, izvornog gledatelja čiji je pogled odlučujući za izvedbu: režiranje je sinonim za kritičko promatranje

1. U *"Biserima"*, prvoj sceni *"Voajera"* koji je, pak, prvi dio *"Trilogije zmijine pjesme"*, glumica-plesačica **Grace Ellen Barkey** priča na engleskom priču o slomljenoj ogrlici. Ona drhti, doslovno grozničava u pokretima svoga tijela; jedva da se trudi odmaknuti s lica pramenove kose; podlaktice drži prekrižene preko trbuha; obje ruke završavaju sklopljenim dlanom, stisnutom šakom. Ona pati, i to je sasvim jasno, tjelesno vidljivo, ali zbog čega? Kaže: "Ona pokušava istisnuti iz oka barem jednu suzu, ali uzalud. Nije u stanju izraziti svoju tugu."

Predstava jedva da je i počela, no odmah smo *in medias res*: Od prve smo scene suočeni s kazališnim jezikom koji tematizira i samoga sebe i svoj primitak kod publike dovodeći tekst i tijelo, riječi i teatralnost u aktivni međusobni sukob. Nije bilo početka, uvoda u strogom smislu riječi. Netko, jedna žena, dolazi na pozornicu, počinje se kretati i govoriti, sasvim bez narativnog konteksta ili razloga. Počinje govoriti i istodobno, pomoću svoga tijela, zahtijeva našu vizualnu pozornost.

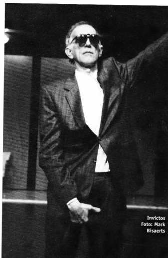
Izgovorene riječi opisuju karakter, ulogu žene i njezine pokrete, no taj samoopis ne pomaže odmah razumijevanju i jasnoći. Zapravo, glumica, jednostavno, opisuje sebe s vanjskog, objektivnog gledišta: promatra samu sebe kroz oči gledatelja. Njezine riječi prevode naš pogled i ona naglas izgovara ono što mi u tišini mislimo. *I to je to*: nestaje svaki narativni izgovor za daljnje gledanje i mi smo grubo bačeni natrag u voajerizam koji je, kao stilizirana, visokocivilizirana potreba za gledanjem, neophodan svakoj scenskoj izvedbi. Voajer na kojeg se odnosi i naziv predstave zapravo je i svaki gledatelj sam. On ili ona sjede u gledalištu, na zakonit, visoko kulturan i samim time sublimiran način, i zadovoljavaju *Schaulust* ("žudnju za gledanjem") koja motivira to gledanje poput poznatog mrtvog kuta.


Jan Lauwers

Svaka javna izvedba pretpostavlja postojanje nekog izvornog voajera, izvornog gledatelja čiji je pogled odlučujući za izvedbu: režiranje je sinonim za kritičko promatranje. No možda je od konstitutivnog značenja za režiranje upravo taj mrtvi kut koji prati svaki pogled, zbog čega svaki redatelj, kad daje uputu glumcu, opet iznova nastoji uhvatiti sebe (ili, bolje rečeno, svoje želje). U svakom slučaju, čini mi se neospornim da su i gledanje i izvedba predstave prožeti, najčešće neizgovorenim, erotizmom koji je smješten ponajprije na razini gledanja i bivanja gledanim, na razini voajerizma i egzibicionizma. Tim erotičkim sredstvom ojačava se svaka forma izvedbenih umjetnosti ili predstave, a nalazi se i u svakom djelu koje se primarno bavi slikom - od umjetničkih proizvoda do TV-sapunica.

Ako kritičari ponekad imaju problema s radom **Jana Lauwersa** i **Needcompany**, moglo bi to biti uglavnom zbog toga što se, ne samo u *Voajeru* nego i u drugim njihovim predstavama, povremeno zaigra perfidna, gotovo perverzna igra s erotičkim aspektom gledanja. Na primjer: glumac **Mil Seghers** u *Juliju Cezaru* nepodnošljivo dugo stoji posve mirno na središnji pozornice. Zbog toga, u završnoj sceni *Moći* glumica Viviane De **Muynck** razodijeva se sve do tananog donjeg rublja i pokazuje svoje ženstveno (ali ne mlado, mladenačko ili djevojačko) tijelo, potpuno nepomična, s ravnodušnošću koja graniči s prijezirom prema smrti. To su dvije sadržajne scene (o kojima se, ne bez razloga, mnogo govorilo) u kojima, iznenada, gledateljevo gledanje gubi svaku prirodnost; suočeno je s nečim - s jedinstvenim tijelom - što želi i istodobno ne želi vidjeti, s nečim što u istom pokretu i odbija i privlači. Tako artikulirana tematizacija gledateljeve "žudnje za gledanjem" utkana je u svaki rad Needcompany kroz mrežu prizora koji neprekidno djeluju na oko. Tvrdnja koja se u tom kontekstu često spominje - to jest da je Jan Lauwers zapravo vizualni umjetnik koji stvara neku vrstu "vizualnog teatra", koji posvećuje upadljivu količinu pozornosti dekoru, rasvjeti i općenito scenografiji - sve u svemu, nije ništa više od puke digresije. Svrha joj je hvaljenje ili kritiziranje kazališnog dizajna kako bi se izbjeglo razgovarati o bitnom - o *režiranoj* interakciji slike i gledatelja, glumčevog tijela i želje za gledanjem. Ukratko, to je želja da se ostane po strani ("izvan pozornice"), dok svaka predstava Needcompany upravo postavlja zamku nogometnog zaleđa kako bi gledatelja uključila u izvedbu.

Sve se svodi na ovo: Jan Lauwers je lovac na poglede. On zna kako se kazalište, ples i ostale izvedbene umjetnosti obraćaju upravo nesvjesnoj želji za gledanjem, pri čemu sam čin gledanja uvijek izaziva želju koja se na kraju





Invictos
Foto: Mark Bisaerts

pokazuje pogrešnom. Lauwers od te spoznaje pravi igru, možda i sam sa sobom (i svojom željom za gledanjem), ali svakako s gledateljem. Igra je to koja ima i ulog, sasvim izvan formalnih i estetskih problema: kako, usred općeg voajerizma medija i zabavljačkog društva, ustanoviti drukčiji odnos između subjekta-promatrača i promatrane slike? Kako oči, uglavnom ravnodušne i svikle na prizore pornografije i nasilja, ponovno učiniti sposobnima da cijene ono što vide *hic et nunc*, kako ih naviknuti na razliku (i razlikovnost) između želje za gledanjem i onoga što se gleda? Svaka predstava Needcompany nastoji, među ostalim, odgovoriti na ova pitanja ili se, točnije bi bilo reći, njima poigrava kako bi ih učinila igrivima, postavljivima i predstavljivima. No kazalište, u općeprihvaćenom smislu te riječi, često je za takvo što previše ograničeno.

Kako bi se mogao pomaknuti izvan granica kazališta kao igre vizualnog prihvaćanja i odbijanja, Lauwers se orijentirao prema operi (*Orfej*) i videu (*Iz Aleksandrije*, *Dan zečeva*, *Crtež u snijegu*). U predstavama prvenstveno zamišljenima kao kazališnima, uglavnom je nastojao povećati mogućnosti za poigravanje s gledateljevom željom za gledanjem uvodeći plesne dijelove ili nijeme *tableau vivants*. U igri svjetlosti i zvuka kojom počinje *Moć*, ova je potraga za novim glumačkim izvorima dosegnula svoj privremeni vrhunac: snažna, dramatična glazba (skladatelj **Rombout Willems**); silovito žensko pjevanje; scenografija koja podsjeća na barokne slike.... Posljednji cilj ovog poigravanja s gledateljevim okom (a čiji je svaki aspekt bio dobro promišljen) bio je očit od samog početka. Na kraju krajeva, posvemašnja tama kojom predstava počinje, ne simbolizira tek sami početak ljudskog postojanja, već i "mrtvi kut žudnje", koji neophodno ostaje u mraku, a koji je sve do kraja prestave upravljao gledanjem.

(Usput: u Lauwersove prestave unaprijed je uračunana predrasuda koja obilježava i odgovore na prije postavljena pitanja. Jer, oko je uvijek spolno, muško ili žensko, nikad nije dvojako ili neutralno. Pa ipak, činjenica da se muški voajerizam razlikuje od ženskog samo stavlja još jači naglasak na predstave Needcompany: u trenutku kad je želja za gledanjem ukinuta, muško je oko *kastrirano*. No to je doslovno usputna primjedba, jer je oko obojeno još i mnogim drugim društvenim razlikama. Postoji, na primjer, voajerizam siromašnih i bogataška želja za gledanjem, crni i bijeli voajerizam, katolički i protestantski, itd. Svakoga tko, usprkos ovome, vidi prvenstveno razliku između muškog i ženskog gledanja, na stranputicu je odveo seksualni aspekt ljudskog tijela: ljudsko je biće slijepo kad je u pitanju njegova vlastita slijepa mrlja, i ne vidi ono što zapravo vidi....)

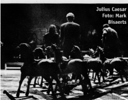
2. *Le Voyeur*: francuski naslov, a u prvoj sceni na engleskom govori glumica čiji je materinski jezik nizozemski. Zbog toga izgovorene riječi zvuče lažno, neprirodno: govorenje na stranom jeziku povećavaju čudnovatost prizora, neprirodni start na početku predstave. Na taj način i riječi istodobno gube svoje očevidno značenje. Osim onoga što se izgovara (sadržaja poruke), gledatelj čuje i drhtavu ruku, osnovu koja se uzalud nastoji useliti u kuću stranog jezika. Ne čuje se samo ono što je izgovoreno, već i samo izgovaranje, komunikacija, čin govorenja, sve postaje čujno. Više se ne čini tako prirodnim da netko može govoriti. "Nije u stanju izraziti svoju tugu": glumici nedostaje lakoća jezika, riječi koje teku, jezikoslovno majčino krilo koje, osim sigurnosti, uvijek nudi i iluziju da se "to može izgovoriti", iluziju zamišljene dostupnosti riječi koje savršeno odgovaraju nečijim osjećajima i stanjima.

Ali ima tu više od toga. U nekoliko predstava Needcompany mnoštvo se jezika govori istodobno. Multinacionalna podjela nije samo vidljiva, nego i čujna. Toliki jezikoslovni multinacionalizam još je uvijek rijedak u kazalištu i stoga privlači pozornost. Otkuda dolazi taj babilonski izbor jezičnog mnoštva i slojevitosti? Zbog čega Lauwers u jednom trenutku olakšava posao

Glumičin "loš engleski" simbolizira nedostatnost svakog govornog jezika u usporedbi s izražajnim bogatstvom ljudskog tijela. Kao glasnogovornici tijela, riječi će uvijek biti nedovoljne

glumcu (dopuštajući mu da govori na materinskom jeziku), a već u sljedećem mu sve otežava, dajući mu da govori na nekom njemu sasvim stranom jeziku? Nije suvišno primijetiti da Needcompany djeluje na međunarodnoj razini, pa likovi često na inozemnim gostovanjima govore stranim jezikom koji se ne koristi na mjestu originalne izvedbe. Odlučujući čimbenik u tome najvjerojatnije je, s jedne strane, izvjesna **jezično/lingvistička politika** (iako ne i dovoljno priznata kao takva), a s druge strane i *komunikacijska etika*.

Jezici su u neprekidnom ratu jedan s drugim. Nizozemski želi pokoriti flamanski, engleski želi preuzeti mjesto francuskog i postati vodećim jezikom kulture, antwerpenski dijalekt zamišlja samog sebe poetičnijim od brabantskog... Lauwers postavlja na pozornicu ovaj beskrajni jezični sukob čije je značenje za belgijsku političku kakofoniju više nego očito. Ali u multilingvalnim, poliglotskim predstavama Needcompany, ni jedan jezik ne odnosi pobjedu, niti gubi. Naposljetku, što nam pokazuju te predstave, ako ne ograničenja svakog jezika? Zapravo nitko, ni na kojem jeziku, ne može reći kako tuga, žalovanje, bol, smrt, svršavanje itd. utječu na čovječje tijelo. "Nije u stanju izraziti svoju tugu": jezik tijela ne može se prevesti ni na jedan govorni jezik. Jednom riječju, glumičin "loš engleski" simbolizira nedostatnost svakog govornog jezika u usporedbi s izražajnim bogatstvom ljudskog tijela. Kao glasnogovornici tijela, riječi će uvijek biti nedovoljne.


Julius Caesar
Foto: Mark Bisaerts

U *Voajeru* i *Moći*, Lauwers kao temu izričito postavlja nemoć "diskurzivnog poretka". U oba komada postoji scena ispitivanja - u *Moći* ona zauzima čitav drugi dio, odmah poslije uvodne scene i u njoj glumicu ispituju o njezinom uživanju za vrijeme seksualnog odnosa. Obje me scene nenamjerno podsjećaju na Foucaultovu analizu ispovjednih tehnika u *La volonté de savoir*. Prema njemu, i tradicionalna katolička ispovijed i današnji psihoanalitički postupak za cilj imaju otkrivanje istine o spolnosti. "Želja za znanjem" koristi metodu ispitivanja kako bi grješnik ili pacijent iznijeli na vidjelo istinu kroz čin govorenja - u povjeravanju u kojem se tijelo i jezik, prilika u kojoj se govori i ono o čemu se govori (tjelesno zadovoljstvo doživljeno u prošlosti) glatko isprepliću.

Kao što pokazuju ispitivanja koja režira Lauwers, kroz tu vrstu unakrsnog ispitivanja na prvi pogled nepovezana i nezainteresirana asketska želja za znanjem proizvodi još veću strast za traženjem misterija seksualne, erotske želje. No sa svakim dodatnim pitanjem misterij koji se želi riješiti postaje sve tajanstvenijim, jer je orgazam, središte seksualnog užitka, tjelesno iskustvo koje je nemoguće opisati riječima. U njemu ne uživa "svjesno ja", ne uživa jezika svjestan subjekt, već obezglavljeno, nesvjesno biće. U užitku orgazma, "male smrti", svijest i sposobnost govora nestaju (na trenutak koji doživljavamo kao vječnost) u bezobličnu tamu koja se ne može riječima izraziti. Jedina mogućnost izražavanja nalazi se u nerazumljivim uzdasima ili vriskovima, a jedina uspomena koja u tragovima ostaje upisana u tijelo, nalik je nečitkim hijeroglifima te iskrivljava, potkopava i dovodi u opasnost "diskurzivni poredak". Ako netko i želi izraziti taj preostali tračak uspomene, bilo pod pritiskom drugih (ispovjednika, psihijatara, previše radoznalih roditelja ili partnera itd.) ili ne, neizbježno gubi trag. U svjetlosti jezika, tama tjelesnog iskustva postaje još mutnijom, još neprobojnijom, još više zbunjuje.

Čini mi se da se predstave Needcompany u više aspekata bave upravo nemogućnošću izvornog, jasnog govorenja, iluzornošću "punog govora" i - u vezi s tim - nesputanom, vidljivom (u svakom smislu te riječi) komunikacijom. Uporaba nekoliko jezika ovdje znači više od puke "izvozne taktike" ili preočitog simbola međunarodnog, "međujezičnog" stava. Zapravo je to dio igre koju Lauwers igra s gledateljem, u ovom slučaju s njegovom željom za znanjem, za dohvaćanjem, za razumijevanjem.
Prosječni posjetitelj kazališta od predstave očekuje jasnoću. Ono što se postavlja na scenu mora biti o nečemu; riječi i kretnje služe pojašnjavanju teme, na manje ili više dramatičan način. Protivno tome, Lauwers odbija svesti jezik i govor na puku ilustraciju teme. On stavlja točku na prihvaćeni implicitni pakt između dramatičara i publike, suočavajući gledatelja/slušatelja s višejezičnošću koja po definiciji onemogućuje lako razumijevanje. Istodobno, on tako zahtijeva pozornost prema pozornici kao mjestu diskurza, mjestu punom lingvističkih *događanja*.

Govor je sinonim za proizvodnju događanja, za obilježavanje protoka vremena uz pomoć riječi. Prema tome smo najčešće slijepi (bolje reći, gluhi), jer prema riječima imamo predrasude. One vode prema dominantnom pogledu na komunikaciju koji takozvane znanstvene teorije prigrljuju u svojoj naivnosti - to jest, da je komunikacija prijenos poruke od pošiljatelja prema primatelju. Takvo svođenje komunikacije na informaciju zanemaruje jednostavnu činjenicu da sve izgovoreno (*énoncé*) pretpostavlja izgovaranje, aktivno korištenje jezikom (*énonciation*). Upravo to, obavještavanje kao takvo, naglašava Lauwers kad zadaje glumcima strani jezik. Artikulacija time postaje događaj, pothvat u punom značenju te riječi. Bez odstupnice prema svom materinskom jeziku, glumci u svakoj novoj prigodi ponovno moraju osvajati prostor među stranim riječima, što zahtijeva snagu volje, koncentraciju i energiju. Istodobno, izgovaranje riječi na stranom jeziku tjera publiku da se usredotoči na sam čin izgovaranja kao i na tijelo koje izgovara i koje se više ne može osloniti na intonacije modulacije koje je naučilo kad je bilo dijete.

Višejezičnost predstava Needcompany također priječi olako shvaćanje od strane publike. Gledatelj mora učiniti stvarni napor da bi otkrio o čemu se zapravo govori i to, na primjer, simultano prevodeći sebi u bradu. Općenito govoreći, uvijek dođe trenutak u kojem postane nemoguće pratiti tekst, trenutak u kojem se replike, zbog nedovoljnog znanja jezika, pretvaraju u nerazumljivu zbrku zvukova. Naravno, to nikad nije ugodno: gledateljeva narcistička fantazija o svemogućnosti je poljuljana. Na trenutak postoji samo *buka*, slika bez titlova. I to je, vjerojatno, razlog zbog kojeg Lauwers sve to radi: da bi na trenutak transformirao ono što je vidljivo u mutnu, nerazumljivu stvarnost, u sliku koja više nije ukroćena riječima. Ukratko, njegov se izbor višejezičnosti može razumjeti kao pokušaj da se, za vrijeme predstave, redovito razdvoje i razlome riječ i slika, gledanje i slušanje. Činjenica da glumci ne govore materinskim jezikom pretvara komunikaciju s publikom u događanje, a publika, izgubivši u određenom trenutku razumijevanje izgovorenog, postaje suočena s čistim i jednostavnim slikama.

3. Nije lako spomenuti Needcompany, a izostaviti **Shakespearea**. Fragmenti iz *Antonija i Kleopatre* bili su korišteni već u njihovoj prvoj predstavi, *Need to know*, 1987. godine. Pet godina poslije, nakon što je već režirao *Julija Cezara*, 1990, Jan Lauwers ponovno se prihvatio spomenutog teksta. Krajem ožujka 1996. otvara se *Macbeth*. Na prvi se pogled čini sasvim prirodnim da redatelj postavlja Shakespeareove komade. Oni, zajedno s **Beckettovima**, predstavljaju posljednji, najvažniji ispit redateljske sposobnosti. No Lauwers, osim Shakespeareovih, nije postavljao druga djela klasičnog repertoara. Radio je ili s vlastitim tekstualnim materijalom, ili s odlom-



Macbeth Foto: Phile Deprez

cima djela klasificiranih kao proza (**Hemingway** u *Invictos* ili Moravia u *Voajeru*).

Zašto, dakle, Shakespeare? Zašto samo Shakespeare, a ne, na primjer, **Racine, Ibsen** ili Brecht? Sam je Lauwers često naglašavao da ga k Shakespeareu privlači tema moći. U tom opusu moć još uvijek ima osobnu, suverenu formu. Ona je *utjelovljena*, neodvojivo povezana s raspoloženjima, djelima, velikim i malim ludilom jedne jedine osobe. Kao takva, figura vladara u Shakespeareovim dramama neizbježno dolazi u fokus svakojakih intriga, uključujući i sudbonosna poravnavanja računa. Upravo u tim trenucima vladar se pokazuje kao vrijedan kralj koji vješto manevrira i taktički manipulira i pristašama i protivnicima. No ta je igra moći uvijek prošarana nepredvidivim, bezumnim strastima, vezama i pokoravanjima. Dvor je, možda, muškarčev svijet, ali iza mnogih muškaraca nalazi se žena.

Naravno, Shakespeareove povijesne drame uvijek prikazuju sasvim zastarjelu sliku političkog poretka. Vrijeme vlasti suverena je iza nas: danas je uporaba političke moći oslabljena izborima, parlamentarnim raspravama, medijskim izvješćima o javnom mnijenju, djelovanjem grupa za pritisak, itd. Pa ipak, barem djelomično, skloni smo povezati igru moći s osobnim značajkama pojedinih ministara ili drugih službenika. Iz čitavog niza bezbrojnih malih odluka koje donosi, mi izvodimo zaključak o tome trebamo li nekoga smatrati hrabrim ili upornim, ili - sasvim suprotno - neprincipijelnim karijeristom. Politička igra ostaje utjelovljena u pojedincu, posebno u medijskim izvješćima. Odlučujuća razlika između našeg svijeta i onoga koji nam gradi Shakespeare jest u tome da mi više ne očekujemo od političara da svoju *želju za moći* provodi ratom i represijom ili *neposrednim sukobom s vlastitom smrću ili smrtnošću*. U Shakespeareovim povijesnim dramama suveren je najčešće istodobno i kralj koji ne uzmiče pred mogućnošću vlastitog pada. Njegovo vladanje počiva, kako naglašava Georges Bataille, na suverenoj svijesti o tome kako može izgubiti sve, a ponajprije svoj vlastiti život, svoje tijelo.

U Lauwersovim režijama Shakespearea, djelomičnim ili potpunim, a posebno u *Juliju Cezaru*, sudionici igre moći čine se neprestano fasciniranima upravo mogućnošću vlastitog pada. I djela i riječi likova označeni su začuđujućim nemarom, gotovo ravnodušnošću,

The Snakesong Trilogy: Le Pouvoir
Foto: Phile Deprez

prema vlastitom sudbinskom završetku. U njegovim verzijama nema tako mjesta za velike osjećaje, strasno izgovorene fraze ili plačljive prizore umiranja. Nema ničeg teatralnog i zbog toga je točka u kojoj nestaju suverena djela (uključujući i ona ne-kraljeva) predstavljena još mnogo jezgrovitije. Ta metoda "štedljive glume" razobličuje tako ne samo ono što je u drami lažno ili nestvarno, već i izvodi zaključak koji se tiče sadržaja. To je stoga što ravnodušnost kojom glumci izgovaraju svoje replike, ili doslovno tiho umiru, odražava na bezglasan a ipak sasvim jasan način, *želju za smrću* koja prožima Shakespeareove likove. Cezar, Macbeth, Hamlet i svi oni drugi glasoviti, plemeniti likovi: što su oni drugo nego koljači čiji su smrtonosni pothvati nahranjeni željom da se prijeđu granice, sve do mjesta na kojem će i sami biti ubijeni?

Ukratko, u svojim produkcijama Shakespearea, Lauwers želi u svemu ostati vjernim mogućem implicitnom tekstu. Na taj način nije "Shakespeare" (mrtvo tijelo koje su mumificirali akademici, dramaturzi, itd.) onaj kojeg Lauwers režira, već je to prije *njegov* Shakespeare - "njegov" odnos prema životu i smrti, prema moći i želji. Posebna predanost koju pokazuje Lauwers radeći Shakespearea znači da se predstave poput *Antonija i Kleopatre* i *Julija Cezara*, ne razlikuju od uobičajenih predstava Needcompany. Upravo suprotno. *Moć* se, na primjer, također bavi neizbježnošću smrti i suverenim stavom koji čovjek može zauzeti prema vlastitoj sudbini. U neizrecivoj "maloj smrti" orgazma, koji je izravna tema *Moći*, na kraju leži skrivena žudnja za smrću koju je gotovo nemoguće izraziti, podjjudska želja da se ode dalje od granica ljudskog života, prema organičkom ništavilu. Upravo se zbog toga lik koji igra Viviane De Muynck na kraju ubija kad čuje da joj je kći trudna i *vraća se* iz carstva mrtvih da bi ponovno bila među živima. *Otišla je dalje od poznatog*, barem u predstavi, i to u mašti, sasvim simbolički, zamišljajno. Oni koji, usprkos fragmentarnoj strukturi komada, nisu vidjeli stoga logičnu, gotovo konceptualnu nit koja se njome provlači, gledali su zatvorenih očiju.



U *Invictos*, Lauwers je stvorio najčišću dramatizaciju neljudske a istodobno previše ljudske želje za smrću koja je, uvijek, i želja za besmrtnošću (ili ovjekovječenjem?). Glumac **Tom Jansen** sjedi za stolom, papir i pero su mu na dohvat ruke, i meditira o životu. Dijelovi teksta, izravno su preuzeti od Hemingwaya, čiju želju za smrću Jansen teatarski prikazuje gutajući čašu za čašom viskija. Nalazi li se u sjaju alkohola slučajno predosjećaj nebeskog raja? Možda. U svakom slučaju, radi se o snažnoj izjavi koju je nemoguće pogrešno shvatiti: kroz lik Hemingwaya/Jansena Lauwers suočava gledatelja s čežnjom koju vrlo dobro poznaje, a koju najčešće poriče. Jer, naša kultura doslovno više ne ostavlja mjesta smrti ili umiranju.

Poslije rasprava **P. Ariesa** i drugih, potpuno je bespredmetno opisivati našu kulturu kao neprijateljsku prema smrti. Smrt je uistinu postala tabu, okružena je maglom tišine, zastrašujuće tišine. Što se manje smrt pokazuje u javnosti - u obliku javnih rituala ili zajedničkih memorijala - to više ona ispunjava svakog pojedinca strahom. No čak je i taj privatni strah podruštvljen borbom protiv svakog mogućeg nagovještaja smrti, borbom koja je, sve u svemu, iznimno magijska. Sve što podsjeća na mogućnost smrti, osuđeno je: pušenje, piće, neumjereno jedenje, nesiguran seks itd., kao i prljavština, otpad, te okljaštrena tijela, iznurena tijela, kao i tijela koja više ne blistaju od zdravlja.

Izgnana i lišena javnog jezika, želja za smrću još uvijek nalazi utočište u popularnoj vizualnoj kulturi. Pod krinkom javnog mnijenja (slike rata u vijestima) ili zabave (akcijski filmovi) čovjek može svakodnevno "zadovoljavati" svoju želju za smrću, premda u sublimiranom obliku. Suprotno tomu, rad Needcompany postavlja mogućnost nezavisnog odnosa prema neizbježnom, te dopušta postojanje nečeg kao što je thanatos *na javnom mjestu*. Drugim riječima, kulturno-kritički naboj ovog opusa treba tražiti tamo gdje ga se obično ne očekuje. A to je u neprekidnom, ponekad vidljivom, ponekad skrivenom ispreplitanju života, smrti i čežnje.

4. Govorio sam o voajerizmu, o želji za promatranjem, o tijelu, seksualnosti i jeziku, o moći i smrti. A zapravo je sve to bilo o nečem, *je ne sais pas quoi*, što nazivamo žudnjom. Možda će Lauwers napokon staviti karte na stol u trećem dijelu *Trilogije zmijine pjesme: Žudnji*.

Nova dramatika u Flandriji i Nizozemskoj

Još 1983. godine nizozemski kritičar **Theo de Jong** mogao je tvrditi da je u dramatici Flandrije i Nizozemske dominirajući stilski smjer dramatika realizma kao i to da je komunikacija među dramatičarima i kazališnim praktičarima otežana.

U međuvremenu se mnogo toga promijenilo. U središtu najnovijih događanja više ne stoje kazališni komadi **Huga Clausa** (Flandrija), **Lodewijka de Boera** (Nizozemska), **Gerbena Hellinga** (N.), **Waltera van den Broecka** (Fl.). Novi tekstovi **Gerardjana Rijndersa** (N.), **Fransa** Strijardsa (N.), Jana Decortea (Fl.), Paula **Pourveura** (Fl.) i **Willyja Thomasa** (FL.) ne poklanjaju previše pažnje ponovnom spoznavanju prikazanog i jasnoći jezika. Njihovi tekstovi nastaju iz tijesne veze s kazališnom praksom, dok su njihovi prethodnici strogo odvajali kreativnost za radnim stolom od one na sceni.

Gerardjan Rijnders

"Pogledaj samo slikarstvo. Odmakom od realizma odjednom je postalo moguće nacrtati kuću, bit kuće ili što već, na stotinu načina. Eksperimentirajući s ritmom, glasnoćom, melodijom može se stići puno dalje. Često će preduga scena biti izbačena kako bi se mjesto prepustilo psihološki prihvatljivom ritmu. Isto tako bi se moglo reći: ne treba izbacivati, već igrati triput brže. To sam i učinio u komadu "Drei

U dramatici se dogodila evolucija kao što ju je doživjela i povijest slikarstva. Počelo je s materijom i oblikom, što znači da se eksperimentiralo i istraživalo jezik, budući da različiti načini izričaja uvijek za sobom povlače i neko novo značenje. Mnogi aktualni kazališni tekstovi polaze od izražajne snage jezika i konfrontirajući jezik s jednim drukčijim materijalitetom - materijalitetom glumačke igre, istražuju jedan interesantniji, bogatiji svijet od ovog već poznatog.

Osamdesetih je godina niz različitih dostignuća u osnovi promijenio odnos teksta i kazališta, kazališta i okoline. Ona se temelje na dolasku jedne nove generacije redatelja i glumaca koji okreću leđa političkome teatru 70-ih i strogom kazališnom repertoaru. Oni su se odvojili od pretpostavke, da kazalište i dramu treba potpuno odvojiti jedno od drugog te da tekst mora propagirati jasan stav ili stvarati jednu 'kao da' situaciju.

U Nizozemskoj i Flandriji došlo je do snažnog i iznenadnog sukoba s političkim teatrom, borbenom kulturom te kulturom rasprave skupina kao što su De Internationale Nieuwe Scene (Fl.) i sl. Politička je retorika nestala na zadovoljstvo mlađih redatelja (**Rijnders, Decorte, Lamers, Bogaerts**) koji su svjesno ostavljali otvorenima više interpretacija i koji su pokušavali iritirati konvencionalno gledalačko ponašanje. Ono što je u početku bio komentar redatelja, uvuklo se u svijet kazališnih tekstova. U onoj mjeri u kojoj su se redateljski komentari i glumačke improvizacije udaljili od izvornog teksta, postepeno se osjetila potreba za bavljenje tekstom.

Sredinom osamdesetih iznenada su inovativni redatelji kao Decorte *(Kleur is alles)* i Rijnders *(Wolfson, de talenstudent)* i sami počeli pisati. Pojavom ovakvih kazališnih praktičara/autora nastala je jedna nova generacija dramatičara koja je pisala višeznačne, fragmentarne i zagonetne tekstove koji su se opirali jednostavnim raspletima (**Paul Pourveur, Willy Thomas, Frans Strijards** i dr.).

Ostale važne tendencije u početku su bile objašnjavane kao reakcija na tekstualni teatar: slikovno-asocijativni teatar **Jana Lauwersa, Jana Fabrea, Gerrita Timmersa** najnovija nastojanja u plesnoj umjetnosti (Anne Teresa De **Keersmaeker**, koreografkinja skupine **Rosas**, a kasnije i koreografkinja **Michelle Anne De Mey** i **Wim Vandekeybus**, koreograf skupine **Ultima Vez**).
Ovo kazališno strujanje može se pozvati na priznatost likovne tradicije i isto se tako izvan jezičnog područja može pokazati uspješnim. U ovoj kazališnoj formi tekst je igrao sve veću ulogu. De Keersmaeker i Lauwers počeli su raditi eksplicitno s tekstom, a Fabre je počeo pisati. Granice između plesa, kazališta, slike i teksta u ovom su se području kazališne umjetnosti počele gubiti. Paradoksalno tome, izjednačava se sporedni učinak razvoja kazališnog teksta s učinkom tekstualnog kazališta: autorsko mjesto preuzimaju praktičari, a tekst se kao dio kazališnih i razvojnih granica sve više udaljava od realiteta.

U sljedećem pregledu podijelili smo dramatičare današnje generacije u tri grupe vrednovane prema važnosti koja im pripada s obzirom na prepoznavanje prikazanog, pripovijedanje i fragmentaristički način pisanja.

Rob de Graaf
***Sweet Inspiration*, 1985**

"Rođen sam na rubu grada, s one strane velikog željezničkog kolodvora. Ulice su tamo uske i kuće su premale. Sunca ima vrlo malo, dima iz lokomotiva što tamnim velom prekrivaju sve, u obilju. Ljudi koji tamo žive uvijek izgledaju crno; više se ne može isprati čađa iz dubokih brazda njihove kože. Tamo sam rođen, i tamo sam proveo svoj cijeli život, pobjeći od tamo, dalje od smrada siromaštva, dalje od svoje hrome majke, dalje od oca urara bez posla...".

Pisanje naseljenim kućama:
Dramatika prepoznavanja

Kazališni autori uvršteni pod ovaj naslov pisali su tekstove u smislu naseljenih i napuštenih kuća, kao da su unutrašnje prostorije lišene prirodnih boja. Te su drame često tradicionalne građe, s tipičnim pričama i dijalozima, prepoznatljivim likovima itd. Ovdje kazalište još uvijek funkcionira kao odraz svijeta u ogledalu.

Hugo Claus je vjerojatno jedini poslijeratni autor kojeg uz **Vondela, Brederoa,**



Jan Decorte: Meneer de Zot en het Kind

govori o konfliktu u jednoj radničkoj obitelji gledanom iz pozadine velikog tvorničkog štrajka, predstavnik dokumentarističkog stila. Hellinga se profilirao s predstavom *Kees de Jongen* (1971) i *Mens durf te leven* (1979) kao autor pučkog kazališta. De Boer se od relativno realističnog komada *The Family* razvio u autora pretežito simboličkih komada kao što je *De Buddah van Ceylon* (1991).

Flamanski pisac **Tom Lanoye** autor je mlade generacije koji se nadovezuje na poetički naturalizam kazališnih ostvarenja Clausa, Van den Broecka i De Boera. Njegova djela proizlaze iz tragičnosti svakodnevice, često imaju klasičnu građu i obraćaju se određenoj publici. U komadu *De Canadese Muur* (Lanoye & Brusselmans, 1989) i *Blankenberge* (1991) on na ironizirajući način opisuje tragiku malograđanštine. Ubrzo je praizvedba predstave *Celibaat* zainteresirala kazališnu skupinu TheaterTeater koja je poželjela napraviti novu verziju istoimenog romana flamanskog pisca **Gerarda Walschapa**. Tekst je ušao u izbor za godišnji kazališni festival gdje se izvode najznačajnije predstave flamanskog i nizozemskog teatra.

Za redatelja i autora **Karsta Woudstru** dramatika je još uvijek presudno sredstvo kojim će postići transparentnost koja pokreće njega samog kao i njegove likove. Prijatelj **Larsa Norena** piše analitičke kazališne tekstove u tradiciji **Ibsena** i **Strindberga** u kojima pukotine i procjepi unutar društva otkrivaju smrdljivi svijet borbe za prevlast, mržnju (također i onu spram samog sebe) i prevaru. U predstavi *Een Zwarte Pool* (1992) neprekinutim govornim slijedom glavni lik rekonstruira zašto su uzroci nekog prošlog događaja postali njegovim današnjim strahovima.

Judith Herzberg je nizozemska autorica kod čijih se likova također osjeti utjecaj prošlosti, a što oni uopće ne mogu kontrolirati. Za razliku od Woudstre njoj jezik služi kao sredstvo pomoću kojeg se izbjegava pogledati istini u oči; jezik je umjetnost prešućivanja, izbjegavanja odgovora. Dramatičar **Willem Jan Otten**, koji kao i **Herzberg** (*Leedvermaak*) iza sebe ima jedan kazališni tekst (*Een sneeuw*) u kojem se ratna prošlost pripušta u stvarnost, o dramatici Herzbergove piše da je potpuno ispreplela živote svojih likova tako da je "sve jasnije, da oni zapravo ne mogu ništa učiniti, da su sve njihove riječi potpuno krive". Prevara kao vječita posljedica jezika često proizvodi komične situacije kao što je to slučaj s komadima *Leedvermaak* (1982., snimljen1989.) i *Kras* (1988).

Tekstovi Judith Herzberg ublažavaju samosvjesni realizam suptilnim podtekstom i često zagonetnom prirodom jezika. Vjerojatno nije slučajno, da se upravo njezina djela najviše od svih navedenih autora nadovezuju na postmodernu kazališnu praksu.

Pisanje u krajoliku bez granica: dramatika pripovijedanja

Hoofta (17 st.) i Heijrmansa možemo ubrojiti u uski krug zanimljivih dramatičara nizozemskog jezičnog područja.

Najveći komadi Huga Clausa nastali su šezdesetih i sedamdesetih godina; izvođeni su u velikim i srednjevelikim teatrima. Njegovo djelo se sastoji od simbolističko-realističkih komada (*Vrijdag, Suiker, Interieur*, itd.), adaptacija klasične mitologije (*Thyestes, Oedipus, Phaedra, Blindeman* i sl.), prerada komada elizabetanskog teatra (*Hamlet, De Vossejacht, Wraaak* i sl.) te groteski (*Het leven ende werken van Leopold II, Masscheroen* i sl.).

Clausovo kazalište približava se sferi nove dramatike. U suptilnoj mreži intertekstualnih nagovještaja vidljive su brojne mitološke vizije religioznog i edipovskog tipa; metafore postnuklearne katastrofe (*Blindeman*), svijeta kao labirinta (*Het Schommelpaard*), bordela (*Het haar van de hond?*); groteskno nagomilavanje predmeta erotičkog, popularnog i izobličenog karaktera. Kao kada se fragmentaristički materijal pojavljuje kao dio više ili manje koherentne dramske namjere: kao potraga za jednom modernom (često grotesknom) formom prema kojoj možemo suditi o ljudskoj egzistenciji. U većini komada on kao polaznu točku izabire realitet komorne igre kako bi gledatelja/čitatelja poveo u jedan barokni, simbolički svijet smisla.

Willy Thomas Dito Dito

"Kazališni tekst mora nešto pokrenuti: on ne treba biti samo lijepo djelo. Nešto mu mora manjkati, inače prisiljavaš ljude na nagađanje."

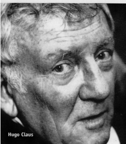
Njegovi najmanje cijenjeni i često fragmentarni komadi nastavak su novih kazališnih kretanja: primjerice *Serenade* (1984) - kolaž tekstova na temu ljubav i perverznost nastao je u suradnji s jednom grupom glumica, a napisao ga je za skupinu Maatschappij Discordia, te dva ranija komada, *De Getuigen* i *(M)oratorium* (1953) po kojima je nedavno i snimljen film.

Kao što je i sam rekao da je *sam na brijegu*, Claus ostaje u granicama kazališta nizozemskog jezičnog područja. Ovakva izolacija u prvom momentu izgleda kao nešto što je naškodilo dijalogu s mlađim dramatičarima. No njima je Claus prije svjedok vremena nego mogući aktualni partner u razgovoru.

Ostali pisci tog vremena čija su imena još uvijek dio nizozemskog teatra su **Lodewijk de Boer** (N.), **Gerben Hellinga** (N.) i **Walter Van den Broeck** (Fl.). Van den Broeck je od predstave *Groenten uit Balen* (1972), komada koji

Čitav niz mladih flamanskih autora nove poticaje traži u biografskoj pripovijetci, životopisu ili epsko-panoramskome pripovijedanju. Njihov pokušaj da životnu priču postave na scenu često je vezan uz realistično građeni dijalog, situaciju ili lik.

U kazališnim ostvarenjima **Arnea Sierensa** nalazimo važnu socijalnokritičku dimenziju. Nije slučajno da Sierens kao svoj veliki uzor navodi flamanskog pisca **Louisa Paula Boona**. Kao i Boon Sierens na fini način osjeća tragiku svakodnevice maloga čovjeka. Iza njegovog se humora skrivaju srdžba, suosjećanje i gorka ironija. *Mochette* je priča jedne djevojke koja ne želi da okolina sazna za bijeg njezina oca i majku koja leži na smrt bolesna i tako se uplete u mrežu laži i izgovora. Zavodi ju jedan stariji muškarac koji prepoznaje njezinu prevaru. Noviji komad


Hugo Claus

Boste (1992) govori o piscu koji želi stvoriti novu verziju mita o Orfeju, što ga potpuno uništava. Samo pripovijedanje i nemogućnost da se pripovijeda ovdje su tematizirani u jednoj otvorenoj strukturi teksta.

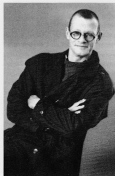
Za današnju je kazališnu scenu važan rad filmskog i kazališnog glumca **Jossea De Pauwa**. U suradnji s **Peterom van Kraaijem** Pauw je napisao tekstove *Ward Comblez. He do the life in different voices* (1989) - višeglasnu pripovijetku s citatima iz *The Waste Landa* T.S. Eliota - kao i *Het Kind van de smid* (1990). Posljednji je tekst polifonija glasova bez jednoznačnog centra. Priča govori o kovaču, kovačevom sinu i njegovom polubratu, a napisana je u obliku pisama, tekstova i govora. Ovaj je komad mali ep koji govori o 150 godina svjetske povijesti, a prikazan je životnim putovima dvaju likova. Vizionarski stil pripovijedanja odvodi čitatelja/gledatelja na vrtoglavo putovanje oko svijeta. Tekst spada u specifičnu kazališnu praksu gdje pripovjedač govori u kratkim rečenicama, naglašava riječi, iznenada prekida rečenicu, ponavlja tekst, kao da u tom trenutku sam izaziva, stvara radnju i strukturira ju. Proces pripovijedanja postaje sve primjetniji.

Ovoj je metodi srodan i kazališni komad *Wittgenstein Incorporated* **Petera Verburgta** (režija: **Jan Ritsema**, glumi: **Johan Leysen**), u kojem su govor i razmišljanja važnih filozofa vrlo prepoznatljivi. Od tog je teksta nastala predstava koja traga za autentičnošću razmišljanja i glumačke igre.

Pisanje u rastrojenome krajoliku: Pisanje postmoderne dramatike

Tekstovi koji su obrađeni u ovome dijelu više od svih ostalih pokazuju raspad i kompleksnost postmodernog svijeta. Oni su vrlo udaljeni od svakog realizma i konvencionalne drame. Radikalne rasplete možemo vidjeti u djelima nizozemskog autora **Gerardjana Rijndersa**: *Wolfson, de talenstudent* (1985) koji tematizira studenta koji vrlo netrpeljivo reagira na materinski jezik i za sebe stvara komplicirani, autonomni (gotovo nepristupačan) jezični svijet.

U Rijndersovim ciničnim komadima do izražaja dolazi njegovo poimanje besmisla i fragmentarnosti svijeta. Ti tekstovi pokazuju deficit starog, polukoherentnog uzorka pojašnjavanja značenja i uloga, raspad obitelji i odnosa (*Pick-up, De Hoeksteen*), rascjep između stvarnosti i teatra (*Liefhebber*) itd. Njegove predstave za provođenje večeri ponedjeljkom naglašavaju razmišljanja svojstvena *otvorenom pisanju*: Komadići dnevnih događanja, fragmenti teksta kao i citati spajaju se u jednu fragmentarnu


Gerardjan Rijnders


Hugo Claus: In Colonos

Josse De Pauw
Peter van Kraaij
Het Kind van de Smid, 1990

**"U sredini osvijetljenog prostora leži crni muškarac. Gol.
Čini se da spava.
Spustio sam se do ruba šume i promatram ga.
Nije spavao. Bio je sasvim budan. Ipak, izgledao je kao da spava. Ležao je potpuno miran. Ruke je stavio pod glavu. Samo je desnu podlakticu oslonio na lakat i držao ga uspravno.
Imao je nešto u šaci. Nešto bijelo.
Samo se trava micala.**

**Jedna velika ptica doletjela je kroz osvijetljeni dio i elegantnim letom preletjela crnog muškarca.
Riba. Riba na suhom u njegovoj šaci.
Lovac.**

**Ptica se spustila na sigurnoj udaljenosti, gledala oko sebe, kao da upravo misli učiniti nešto nedozvoljeno, zatim je doskakutala bliže.
Promatrala je crnog muškarca, šaku i čeznutljivo kljucnula kao da bi uzela ribu, kao da se radi o nekakvom testu, jer udaljenost je bila prevelika. Lovac se nije pomaknuo. Sasvim raširena krila i jedan skok. Sad je postalo vrlo gusto.**

**Ptica je kljucnula za ribom baš istovremeno kad lovac je posegnuo za vratom životinje što je udarala krilima i istim pokretom tijela ptice načinio je krug.
Vrat je pucnuo. Tijelo se opustilo.
Sve je izgledalo poput plesa.
Bio je to stoljetni, sveti ples."**


Gerardjan Rijnders: Moffenblues

cjelinu te gledatelja izlažu jednom gotovo nerazumljivom arsenalu utisaka (*Bakeliet, Titus, geen Shakespeare, Ballett, Count your blessings*). U tom procesualnom postavljanju teksta na scenu gledatelj ima zadnju riječ. On taj potpuno fragmentaristički tekst može shvatiti kao složenu igru, kao iritirajući oblik teatra ili kao neku vrstu postmoderne alegorije današnjeg življenja.

I Nizozemac Rob De Graaf, umjetnički voditelj Nieuw Westa, preispituje upotrebu jezika kod svojih likova te svojim tekstovima stvara dvojbu i višeznačnost. Snaga jezika u njegovim je djelima sveobuhvatna. Ona čitatelja ne vodi k jednostavnim, pojmljivim značenjima, već ga nejasnim, kontrastnim, oštrim izrazom vodi u fascinantni, provokativni svijet jezika. Njegovi tekstovi nastali su među amsterdamskim blokovima zgrada i inspirirani su tamošnjim pesimizmom mladih ljudi; njihov je krik krik za nekom novom utopijom. Mučnina kazališnog djela i nemogućnost stvaranja temeljna su suprotnost svakom porivu da se stvori neka nova konstrukcija.

Josse De Pauw
Peter van Kraaij

Komad napisan u dijalozima publici svakako ostavlja manje slobode. Sve je puno konkretnije. Teško se može pobjeći od nekog lika; ponekad se približimo nekom liku, a zatim ga opet možemo napustiti. Tekst dozvoljava takvu promjenu, pa se svaku večer akcent stavljao na nešto drugo. Veliki dijelovi pripovijedanja odjednom postanu važniji od ostalih. (...) Ponekad si sav u pripovijedanju, tako da si sve možeš predočiti, u njemu nestati i ponovno ga se osloboditi da bi išao dalje. Nekih bi večeri, na primjer, nakon priče o lovu: "Ptica je kljucnula ribu" znao pet minuta ostaviti potpunu tišinu. No priča mora ići dalje. Kad se u jednom trenutku ispričano raspadne zajedno s tvojim mislima, to spada u one rijetke velike trenutke u životu. Uvijek postoji tenzija između ispričanog i samog pripovijedanja kada je tu i publika. To je velika prednost. Uvijek smo sve bliže, osjeća se kretanje u prostoru, kao i u publici."

Nizozemac **Frans Strijards**, umjetnički voditelj Art & Proa svoje tekstove i predstave promatra kao radikalizaciju Brechtove teorije otuđenosti. On namjerno razvodnjava sentimentalne odnose, proizvodi osjećaj nepovjerenja spram svakog mišljenja. Njegova se djela često sastoje od nizanja međusobno oprečnih perspektiva. U komadima *Hensbergen* (1985), *Gesprekken mer goethe* (1988) i *Het syndroom van Stendhal* (1989) svaka je mogućnost djelovanja toliko sužena, da se nastojanja gledatelja da slijede likove čine gotovo nemogućima.

U Flandriji su prije svega djela **Willyja Thomasa** i **Paula Pourveura** dokaz o tome koliko je rascijep između stvarnosti i teksta nepremostiv. Sve je manje želja autora da stvarnosti da neko obličje. Njihov je svijet više poredak imaginarnoga, a njihovi tekstovi prikazuju slijed slika koje se u krajoliku bez koordinata međusobno gužvaju i izguravaju. Iskazivanjem neizrecivog Pourveuru i Thomasu stvaraju jednu pojačanu svijest o jeziku. Pourveur svoje tekstove piše u formi radionice i zatim ih daje glumcima. Tomasovi tekstovi se često prvo moraju razumjeti s polazišta sceničnosti. U tom kontekstu treba također spomenuti i tekstove redatelja **Jana Decortea**. U tim je komadima (*Kleur is alles*, i *Meneer, de zot en het kind*) Decorte razvio pisanje na graničnom području komedije apsurda, priča o vješticama, komike i crtića. Njegovi tekstovi su usko povezani s kazališnom praksom u kojoj središnje mjesto zauzimaju improvizacija i interakcija s publikom. "Gomila informacija i događaja bez početka i kraja čine gledatelja aktivnim, a samu priču pasivnom", objašnjava Pourveur u jednom intervjuu. Neki njegovi komadi kao okosnicu imaju potragu ili putovanje koje nikada neće postići svoj cilj. To je vjerojatno metafora vrlo aktualnog paradoksa teatra: prikazivanje neizrecivog. U njegovom komadu *Congo* kao model ekspedicije u unutrašnjost džungle poslužio je roman **Josepha Conrada** *The Heart of Darkness*. U prvom dijelu tri muškarca u potrazi za ženom svojih snova ulaze u džunglu, u drugom dijelu jedna žena tone u vlastito tijelo, do svoje DNA strukture. Komadi **Willyja Thomasa** često su demontirane bajke, alegorijske priče bez ikakvog značenja. Tako se na primjer tekst *Duiven en Schoenen* (1988) događa u dva apstraktna prostora: u jednom gradu u kojem se događaju potpuno slučajni susreti, i jednoj šumi gdje se odvijaju vrlo bajkoviti događaji. U tom zamršenom klupku osoba i stanja ponovo se nazire besciljno traganje. Sjajan tekst pod naslovom *B is A in Bubbels* zasnovan je na liku Kaspara Hausera i njegovom slobodnom istraživanju vlastite logike kao i emocija u mediju jezika. U djelu je A žena-jezični virtuoz i B koji je *Nitko*. Budući da ne može razgovarati, A stražari nad B koji je u kavezu. B i A razvijaju određeno međusobno razumijevanje, jednu sasvim izvornu komunikaciju koja omogućava da A i B svoje emocije i misli izraze jednim muzikalnim jezikom djeteta.

Zaključak

U Nizozemskoj i Flandriji kazališne tendencije vode vidljivo sve dalje od realističnog, a u smjeru autentičnog pripovijedanja ili otvorene, postmoderne dramatike. U Flandriji je pristup velikim i srednjevelikim kazališnim kućama još uvijek većinom rezerviran za konvencionalne dramatičare, dok je mlađa generacija kazališnih autora iz nužde upućena na manje kazališne kuće. U Nizozemskoj se nova dramatika nedvojbeno etablirala i u velikim kazalištima (Toneelgroep Amsterdam) kao i u teatrima periferije (Maatschappij Discordia, Nieuw West).

Tekst grupe autora prvi put je objavljen u katalogu Entgrenzungen *u izdanju Flamanskog kazališnog instituta i Kazališnog instituta Nizozemske*

Prevela Snježana Kasapović

Metoda pristupa kazališnom tekstu

Michel Vinaver

I - UVOD U METODU

1. Ona polazi od specifičnog karaktera kazališnog teksta.
2. Ona istovremeno povezuje kazališno pisanje s bilo kojim drugim pisanjem, s pisanjem uopće; ona ga dakle uvrštava u polje književnosti, neprestano potvrđujući njegovu osobitost.
3. Ona direktno i trenutno povezuje sa samim životom teksta, ne tražeći prethodnja znanja: povijesno, lingvističko, semiološko; kazališno ili literarno; ili kulturno općenito.
4. Ona ne pretpostavlja pristupanje "teoriji", niti posjedovanje "metajezika".
5. Nije ništa manje dramaturška nego tekstualna. Ona je upućena i običnom čitatelju koji želi povećati načine pristupa tekstu i praktičaru (redatelju, glumcu) koji se upušta u dramaturški posao. Ona nikad ne dotiče pitanja režije, samo omogućuje da se shvati kako tekst funkcionira kao kazališni objekt. Tome se dodaje činjenica da je ona "ekonomična" onome tko bi želio prijeći u stadij realizacije, sačinjena je uglavnom od detaljnog ispitivanja fragmenata.
6. Ona prekida svađu: prvenstvo teksta/prvenstvo predstave.
7. Ona pruža sredstva pomoću kojih se jedno djelo može smjestiti u svijet dramaturških djela svih žanrova, vremena, zemalja... ili u odnosu na svako dramaturško djelo posebice.
8. Upotreba ovih sredstava koristi približavanju suvremenih kazališnih djela repertoaru iz prošlosti, posebice "klasicima". Ona oslobađa suvremeno dramsko pismo.
9. Ona ne dospijeva do "tipologije" kazališnih tekstova, već omogućuje uspostavljenje topografija unutar kojih djelo pronalazi svoje osobito mjesto.
10. Ona daje osjećaj avanture, jer njezin put nije unaprijed određen. Ona je autoritarna. Ona predlaže opremu za odlazak u "nepoznato".
11. Ona zahtijeva da bude korištena, ali ne u znanstvenom već u duhu "uradi sam". Sredstva koja predlaže dovoljno su neprecizna da obeshrabre svaku konstrukciju sistema. Pedagoški, ona zahtijeva preciznost i strogost u radu. Ne odobrava preuranjeno objavljivanje općenitih ideja. Općenite ideje se formiraju malo-pomalo.
12. Ona se upisuje u Goetheov prijedlog: "Nek se ne traži ništa ispod površina; one su tajna".
13. Ona je utemeljena na postulatu koji možemo rasčlaniti na tri sljedeće propozicije
a) shvatiti kazališni tekst, znači prvenstveno uvidjeti kako on dramaturški funkcionira;
b) način dramaturškog funkcioniranja se otkriva istraživanjem površine riječi;
c) analiza djelića teksta izvađenog iz tkiva djela omogućuje da se odredi način funkcioniranja cjeline djela, pruža sve neophodne ključeve za razumijevanje djela u svojoj cjelini.
Treća propozicija može iznenaditi. Ona je utemeljena na postulatu: djelo je u potpunosti u svojem pismu, i pismo nije nešto što se mijenja tijekom radnje, ali ona je kao i svaki postulat utemeljena na provjeri iskustvenih rezultata.

II - NAČIN UPORABE

1. Izdvajanje fragmenta za "sporo" čitanje: od pet do deset postotaka cjeline djela. Fragment može biti ili početak komada ili bilo koji dio koji na prvi pogled izgleda karakterističan za cjelinu djela. Ne možemo predložiti precizan kriterij za odabir fragmenata; odabrati ih se može čak i slučajno.
2. Dijeljenje fragmenta na nekoliko segmenata, da bi se omogućila precizna analiza. Odlučujemo da je jedan segment gotov, i da počinje drugi kad postoji, naprimjer, promjena subjekta ili tona, intenziteta ili govornika u dijalogu (nije važno ako je to ponekad i proizvoljno).
3. "Sporo čitanje" odvija se zaustavljanjem na svakoj replici, a počinje s pitanjem: koja je početna situacija? Kad je ona određena izdvajamo jedno za drugim: a) događaje, b) informacije, c) teme, i to tako da u tekstu izdvojimo ono što radnja stvarno jest.
4. Bit "sporog čitanja" je predmnijevanje radnje od jedne replike do druge ili čak unutar jedne replike, što će reći na molekularnom stupnju teksta. Radi se o mikro-radnjama koje stvaraju izgovorene riječi (i didaskalije). Potrebno je odrediti:
a) Što se događalo od jedne do druge replike i u samoj replici? Koji je pokret izvršen da bi se obavio prijelaz između jedne i druge pozicije?
b) Kako se to događa (preko koje tekstualne figure)?
c) Koje funkcionalne veze djeluju između mikro-radnje s jedne, i događaja, informacija i tema s druge strane?
5. Sporo čitanje sadrži zastoje. Došavši na kraj svakoga segmenta, potom fragmenta, zaustavljamo se i uzdižemo da bismo rekapitulativno promotrili kako izmjena analiziranih mikro-radnji pridonosi napredovanju radnje na stupnju detalja i cjeline. Kako bismo uhvatili radnju kazališnoga djela u svim aspektima koji se tiču njezinog funkcioniranja, potrebno je razlikovati tri razine u kojima možemo promatrati:
-mikroradnju: to je molekularna razina teksta, gdje smisao i materija, semantički sadržaj i formalni sadržaj (fonički i ritmički) čine međuovisnu cjelinu do točke nerazdruživosti;
-cjelovitu radnju: to je razina komada uzeta u sveobuhvatnosti;
-pojedinačnu radnju: to je posrednička razina između mikroradnje i cjelovite radnje: ona je radnja segmenta ili sekvence, fragmenta u cjelini, pojedinog slučaja, prizora, slike ili čina.
Na razini pojedinačne radnje tražimo:
a) "Što se dogodilo" između početka i kraja segmenta, potom u cijelom segmentu? Koja se kretnja odvijala između početne situacije i trenutne situacije?
b) "Kojim sredstvima je izvršena obavljena radnja": kakav je učinak uporabe kombinacije tekstualnih figura?
c) Koje se funkcionalne veze opažaju između radnje s jedne, i događaja, informacija i tema s druge strane?
6. Polazeći od otkrića pronađenih "usporenim čitanjem" fragmenta, preostaje nam pogled na cjelinu načina funkcioniranja djela u cjelini. Da bi se to uradilo, uzima se pozicija analiziranog teksta na stanovitom broju dramaturških osi. Rezultat je generalni profil djela koji ne samo da osvjetljava pojedinačan oblik funkcioniranja, već dopušta i mjerenje usklađenosti i raskoraka u odnosu na svako drugo dramsko djelo, i u odnosu na svijet kazališnih djela.
7. Čitanje "normalnom brzinom" cijeloga djela. Provjeravamo, dopunjujemo, dodajemo, ispravljamo ako je potrebno, rezultate analize fragmenta.
8. U tom stadiju, ispitivanje djela učinjeno je neovisno o bilo kakvom kontekstu. In fine, u obzir se uzimaju glavni povijesni, socio-ekonomski, kulturni i biografski podaci koji smještaju djelo u njegovo okružje i tako se uočavaju stanoviti aspekti izvan tekstualnog i dramaturškog dosega.
9. Ništa nas ne priječi, da na koncu istraživanja donesemo sud o "vrijednosti" djela, mjereći je snagom učinka na nas same (što nam je ponudilo da osjetimo, opazimo, razumijemo), užitkom koji nam pruža, intenzitetom interesa koje pobuđuje u nama; sredstava koje je koristilo da to ostvari: misli, osjećaja, poetske težine, smijeha, zavodljivosti...

Prijevod s francuskoga Tanja Tadić i Ivica Buljan
Preuzeto iz: Michel Vinaver, "Ecritures dramatiques", Actes Sud, 1993.

O UNUTARNJEM MONOLOGU U KAZALIŠTU



Piše: Ivica Buljan

"Poživim li još malo vremena, pokušat ću naći kazališno rješenje za ono što se u književnosti naziva "unutarnji monolog". Već imam neke ideje na tom tragu, ali zasad ne mogu ništa reći... A nema ni odgovarajućeg teksta. Što se tiče adaptacija, one su uvijek polovične!" napisao je **Mejerhold** u svojim "Spisima o kazalištu". Danas postoje odgovarajući tekstovi, postoje i ponuđene formule njihova prikazivanja (na radikalni teatar riječi upućuju **Pier Paolo Pasolini** i **Marguerite Duras**, zaslugom nešto manje, na različite načine **Robert Wilson** i **Klaus Michael Gruber**).

Različitim se nazivima pokušava odrediti (pod)vrsta koju je Mejerhold slutio kao neistražen prostor kazališta. Teatar misli ili unutarnjeg monologa, kako ga se određuje naznačujući sličnost s književnom inačicom, nije nepoznat ni starijim autoritetima, od **Lessinga** i **Diderota** sve do Brechta i istraživača psihoanalitičke struje koji su mu pružili mogućnost konačnog legitimiteta. Kod prvih autora, takvu kazališnu oznaku imaju djela u kojima je dramski konflikt promijenjen in filozofsku raspravu, a dramske osobe u mislioce. Izvor za suvremeno određivanje teatra unutarnjeg monologa nalazimo kod predfreudovskog psihologa **Victora Eggera** koji navodi da je misao trostruko zaodjevena. Prva je njezina sonorna opažajnost, druga sama slika stvari, a treća misao jedva dohvatljiva svijesti i teško odvojiva od drugih slika, zvukova, taktilnosti. To je i gotovo potpuna definicija kazališta kojoj će tek revolucionarna **Lacanova** rečenica "Ja je drugi" (Je est un autre) dati vjerodostojnost. Razvoj unutarnjeg monologa u prozi početkom stoljeća povezan je s avangardističkim tendencijama, naročito s nadrealizmom koji znači uranjanje u unutrašnjost bez zadrške, a konačno i oslobađanje formi koje otvaraju putove suvremenom kazalištu. Oslobađanje isključive dominacije riječi u **Artaudovom** kazalištu nipošto ne znači da je riječ prognana, već vlast počinje dijeliti sa slikom i tijelom. Unutarnji monolog dopustio je otkrivanje psihe i ispitivanje valjanosti mimetičke koncepcije. Umjesto mimetičke zakonitosti zapleta, pojavio se zakon žudnje ili premještanja označitelja. U početku gotovo isključivo u oniričkom polju, ali i ono je prvenstveno teksturna koja proizvodi slike.

Kazalište unutarnjeg monologa može se podijeliti na polifono i monodičko (takvu klasifikaciju predlaže **Joseph Danan** razvijajući teoriju **Jean-Pierrea Sarrazaca**). Objašnjenje za polifonijsku strukturu unutarnjeg monologa ponudio je **Roland Barthes** karakterizirajući kazalište kao proces metamorfoze znakova koja nikad ne stvara zatvoren sustav značenja čak ni u "najsređenijoj" predstavi. Autori koji najbolje predstavljaju ovakav tip kazališta su Robert Wilson i Marguerite Duras. Od "I was sitting in my patio this guy appeared I thought I was hallucinating" iz 1977. preko dvije verzije "Orlanda" (s **Juttom Lampe** iz 1989. i **Isabelle Hupert** iz 1993.) i posljednje predstave "La Maladie de la mort", Wilson iskušava tekstove u prvom licu, miješajući proživljena i nova osobna iskustva. "Orlando" je višestruko zanimljiv jer je Wilson adaptirao roman **Virginije Woolf** u treće lice (samu autoricu). U prvom dijelu predstave "ja" govori u prošlim vremenima, u drugom "vi" rabi sadašnjost, a u trećem "ja" opet sadašnjost. Predstava počinje rečenicom "Ja sam sam", a završava "Ja sam sama". Samoću opažamo izvana (Orlando je sam na pozornici, u polusjeni), ali i iznutra kao čisti mentalni prostor kojega naseljava jedan glas prenesen preko mikrofona (kao uostalom i u većini Wilsonovih predstava). Glas u offu najčešći je način prikazivanja unutarnjega monologa. Prekidanje prijenosa glasa brutalan je potez koji tekst vraća u realno. Gestikulacija Isabelle Hupert u opreci je s izgovorenim tekstom, izvan svakog naturalističkog koda, samo pojačava smisao izgovorenoga teksta.

Aragonovo pismo mrtvom **Bretonu** u pohvalu Wilsonovoj predstavi "The Deafman Glance" potvrda su načela glumac koji govori+"objektivno" prikazana slika sna ili unutarnjeg monologa. Kod Wilsona on prolazi kroz tijelo glumca, ali to tijelo je uvijek bez vidljivog afekta, kontrolirano poput mehanizma. Afektivni znakovi uvijek su koncentrirani u glasu, jedino je on dohvatljiv u intenciji. Polifonijska struktura unutarnjeg monologa karakteristična je i za filmove Marguerite Duras (ton je uvijek autonoman, kao da se film i snima da se sagradi prostor za njegovo ogoljivanje) u kojima je slika kontrapunkt glasu. Kratak tekst "Kazalište" iz knjige "Stvarni život" manifest je durasovskog kazališta koji kaže "Gluma oduzima od teksta, ništa mu ne dodaje, nasuprot, oduzima tekstu prisutnost, dubinu, mišiće, krv."

Radikalna izvedenica jest čitanje teksta. Glumac glasno čita iz knjige (kako se preporučuje u tekstu "Plave oči, crna kosa"), ne radeći pritom ništa, čuvajući nepomičnost. Iz knjige glasom izvlači tekst, bez gestikulacije i to zato da zbog izgovorenih riječi povjerujemo drami žuđećeg tijela. Čitava je drama u riječima. Kazalište unutarnjeg monologa stoga je krajnje prozirno da bi nesvjesno autora preko te prozirnosti dotaklo nesvjesno publike. Spoj Durasove i Wilsona u recentnoj produkciji "La Maladie de la mort" (Bolest smrti) mogao bi biti krajnja izvedenica unutarnjeg monologa u kazalištu. Durasova tekst započinje rečenicom "*La Maladie de la mort* mogla bi biti prikazana u kazalištu". Tekst nije pisan u prvom licu već u neobičnom drugom licu množine samo da bi se razdvojio čitač od muške osobe. Ova, za razliku od ženske "nije predstavljena". Muškarac koji čita pripovijest zahvaćen je snažnom i smrtnom slabošću jednog drugog muškarca. Time se sugerira prazan prostor na sceni koji je prisutnost odsutnoga, bilo kojeg odsutnoga, u konturi prikazanog glasom čitača. Ili drukčije, kontakt je nemoguć, jer je nemoguća apsolutna ljubav.

Ivica Buljan je dramaturg i član redakcije Frakcije.

Nijemo preživljavanje

ili zašto će se arheologija baviti riječima

Piše: Ivana Sajko
Digitalizirane fotografije: Aziz + Cucher

" Moći ću oslijepiti
spokojnih vjeđa
jer znam
kako izgleda žuto
i kad više nije žuto "



Posjedujući tekst kao scensku predhistoriju glumac svoj nastup mora smjestiti u okvir predloška, ne samo radi poštivanja tekstualnih činjenica, već i zbog odgovornosti spram onoga koji prima kazališni čin i čije iskustvo o viđenom može biti apriorno (tj. čitalačko). Naspram odgovornosti teksta nalazi se sloboda netekstualnosti u kojoj izvođač stegnuta grla djeluje prvenstveno vlastitom pojavnošću - svojom fizičkom dinamikom. U trenutku kada ga gledamo mi nismo svjesni koncepta kao što je to slučaj u tekstualnoj izvedbi kada nam izgovoreni sadržaj trenutačno pruža zakonitosti kojima će teći predstava. Kao što tekst može ostati nijem, tako i tišina može zvučati.

Nošeni tom relativnošću dobivamo osjećaj da gledamo šutljivog, ali oslobođenog izvođača koji priču svog scenskog postojanja izvlači upravo iz trenutka u kojem ga promatramo. On je stvaralac smješten u SADA i njegova se autonomnost spram odgovornosti vremena prelijeva i u naš doživljaj. Prepuštamo se proizvoljnim asocijacijama osjećajući (i ponekad se zavaravajući) da ne možemo pogriješiti. Gledateljev dojam netekastualne izvedbe zamjenjuje zaključak u kojem se, prije, gasilo svijetlo "rječitog teatra". No takva se promjena može uzoholiti u situaciji kada nijemost ne postavlja jasne odrednice, te kad se njezin konzumator / gledalac prepusti krivo usmjerenim asocijacijama. Tišina tada gubi ekskluzivnost i pretvara se u lako dostupan fenomen. Prostituiranu česticu auditivne praznine.

I riječi, naravno, nose svoje višeznačnosti te kriva tumačenja, ali ona su, u tom slučaju, tek zablude učinjene svjesno. Ovakvim kompariranjem dominira opsjena da tišina gradi samo međučinove, dok riječ zadržava, možda konzervativan, ali stabilan i neprolazan status. Utemeljen samim postankom.

Ali baš taj mit o postanku donosi drukčiji pogled na proricanje tekstualnog i netekstualnog opstanka. Budući je prva pojava strukturirani organizam, dok druga predstavlja okolnost koju smo (raznim tematiziranjima) postavili kao strukturu.

Vilem Flusser izgovara natuknicu koja je bliska njihovim sudbinama: "Svijet apstrahiran u okolnost može se mijenjati. Moguće je namjerno proizvoditi umjetna tijela, tijela koja su onakva kakva trebaju biti."

Pa neka nijema scena bude pandan cyber umu, neuništivom proizvodu koji se mijenja u borbi za život. Za sintetske otkucaje.

Društveno-povijesni trenutak rezultira odbacivanjem verbalnosti. U procesu smo koji pokušava zdrobiti strahopoštovane religije, pokopati Boga i njegove izume - riječi. Riječ kao medij objave kroz koju, sa svrhom pokoravanja, progovaraju božanske dogme. U idućoj će eri, nakon masovnog pokopa idola i praznovjerja, na ruševini pantheona možda opet postojati riječ. Ali tada oslobođena svih referenci na globalno porobljavanje uma. Oslobođena uloge da komunikacijom na silu vezuje nevezivo. Mišljenja.

Biti će to neprepoznatljiva riječ u isključivo estetskoj funkciji.

Umjetnost nježno potpaljuje križeve. Subverzivno. Kroz tišinu pantomime.

Kontakt s takvim kazalištem za gledaoca mora biti zastrašujući, jer se suočava s pojavom osakaćenom za svakodnevni semiotički aparat - jezik. U situaciji kada se ne govori, već samo pokazuje, on u panici, koju donosi netekstualna sloboda, pokušava stvoriti fabulu smještajući scenske slike u određene pojmove, pojmove u fragmente, a fragmente u redoslijed.

Gledalište proživljava moždanu masturbaciju penetrirajući i prokopavajući put prema novom spoznajnom ključu. Jedini se kontakt odvija među izvođačima na pozornici; nijemo, ali opipljivo. No dodir je nedodirljiv za onog tko u njemu ne sudjeluje.

Tekstualnost je demokratična. I upravo se zbog toga istrošila i raž-vakala kroz komunikaciju. Dezinterpretirana kao javno dobro. ispražnjena u dostupnosti.

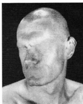
U tijeku je generalni remont znakovnog sustava. Potreba da se pronađu novi umjetnički kodovi paralizirala je "energiju stvaralaštva". Pa nas svakodnevno razmočuju plime nefunkcionalnih varijanti.

Tekstualnost postoji u klasičnoj protežnosti vremena. Trenutak izvedbe iza sebe već posjeduje konkretnu, zabilježenu prošlost koja je većinom poznata i samom gledaocu. Tekstualno određen izvođač i tekstualno zatečen gledalac dijele istu povijest. Oni se međusobno potvrđuju. A sama se povijest nastavlja i nakon spuštene zavjese, odzvanjajući jekom ljudskog glasa.

Netekstualno kazalište ne posjeduje ovakav vremenski kontekst, već se predstavlja kao trenutak izdvojen iz trajanja, kao scenski čin bez standardno pisane potvrde.
Bez historije.
Kao bezglasni pokret.
A budućnost se u šutnji gasi.

Dok se tekstualnost zasniva na usporedbi s onim što već postoji (samim tekstom), netekstualnost se bazira na iznenađenju onim što se upravo stvara na pozornici, jer "skok u područje bez predloška, ne može se ponovno doživjeti" (V. Flusser). Pravila su punomoćna ako su općepoznata, odbacivanjem teksta ona se u tom smislu gube. Netekstualni teatar nema nužnost da se ponavlja i kroz svaku repeticiju povija predlošku. Novo i ponovo; razlike su u mogućnostima ta dva kazališna fenomena. Doživljaj netekstualnog "scenskog poroda" može ostaviti dojam improviziranja, hrabre inicijacije u kojoj je umjetniku odrezan jezik i uskraćen pristup čitkim (tj. čujnim) literarnim referencama, te on ostaje sam. isključem.

Stvara se novi odnos upućen prema samom sebi - autoinspiracija.



Stvara se umjetnik bez potrebe za sjemenom iz kojeg će se oblikovati, kojemu ne trebaju korijeni. Njegov je postanak nedohvatljiv i nespoznatljiv. On funkcionira po božanskoj formuli; kada odluči djelovati ne treba potvrdu za svoje postojanje.

"Prvi korak u apstrakciju jest djelovanje" (V. Flusser), tj. konkretan čin urađen radi božanskih atributa. Umjetnost kojoj ne treba porijeklo nije sklona definiranju. Ona se ne želi odrediti predloškom, niti određenim nizom tekstualnih asocijacija, već radije odlučuje predstavljati SVE, i ta se poopćenost naposlijetku sjedinjuje u JEDNO.
U sažetak stoljeća.
Šutnju.

S tog se stajališta tekstualnost javlja kao daleko i ranjivo prednatalno razdoblje. Neka prepoznatljiva i jasna, humana opcija umjetnosti, određena upravo vremenom koje je djelila s čovjekom. Tekstualnost je pružala kognitivno usmjerenje i pedagoški upozoravala na devijacije. Ona je djelila svoja značenja, sentencije i asocijacije s drugima, a primalac je, prihvaćajući ih, znao što uzima.

Šutnja kojom završava stoljeće ne rasipa se sadržajem, već ostaje nedefinirana kao umjetnički smjer (štoviše i neimenovana), hermetična u davanju objašnjenja i gotovo konačna u pitanju: "Kamo dalje nakon što smo ubili riječ i odslušali tišinu?"

Dalje se je moguće jedino mijenjati. Nadolazi digitalna era kojoj ne treba potvrda da postoji, prati je umjetnost koja će se morati prilagoditi vremenskom fantomu. Preživjet će samo kroz mogućnost mijenjanja.
Amorfnost.
Virtualne stvarnosti.

Tekst, rečenica, riječ, glas; proizvodi svojstveni čovjeku i čovjek svojstven svijetu ostat će uspomene jednog inferiornog naraštaja, sjećanje na veliki čvor s kraja stoljeća koji se nije dao razvezati, već je bio prerezan.

što može mo činiti riječi ma

Joseph Kosuth

„*Etika i estetika su jedno.*"
Wittgenstein

Predgovor. Cilj **Wittgensteinova** *Traktata* bilo je, smatram, razjašnjavanje jezika. Prvo, Wittgenstein je jeziku želio dati znanstvenu, jasnu i sigurnu bazu: da razgovjetno izrekne ono što *može* biti izrečeno. Druga Wittgensteinova nakana, naime da pokaže što ne može biti izrečeno, slijedom nužnosti ispuštena je i ostala neizrečena. Po mome mišljenju, ta je nakana ostala nedovršena, jer je Wittgensteinova spoznaja dijelom značila i priznavanje zaborava - zaborava autentučnosti glasa tradicionalnih filozofskih nakana u okviru kojih je o takvim stvarima riječ. Shvati li se *jezik* kao sustavna organizacija naših kulturnih kodova - našeg naslijeđenog *kulturnog horizonta* u okviru kojeg se proizvodi značenje (i oblikuje svijest) - postaje zamjetnim da se upravo tu, u obliku umjetnosti, daju pronaći konstruktivni elementi za neizravne iskaze.
Zadatak koji si je Wittgenstein postavio u ranim djelima bila je izrada jedne opće jezične kritike iz koje proizlazi da logika i znanost u okviru obična opisna jezika imaju zasebnu ulogu. Iz toga proizlazi prikaz svijeta usporedan s matematičkim modelima fizikalnih fenomena. To pak upućuje na njegov drugi (i možda značajniji) argument, naime da pitanja o vrijednostima, etici i *smislu života* moraju biti predmetima jedne drukčije vrste spoznaje i obrade, jer pripadaju području koje se nalazi *izvan* opisna jezika. Upravo s tog drugog aspekta jezika Wittgensteinove spoznaje pokazuju se posebno upotrebljivima za umjetnost.
Djelatnost koju želim pobliže razmotriti jest naša kolektivna predodžba o onome što danas nazivamo umjetnošću, kako bih mogao prijeći na promišljanje mjesta

Predgovor i deset napomena uz umjetnost i Wittgensteina

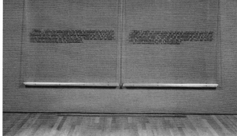
en ez: olyan képét adni a valóságnak, amelyben a jellegét legjobban azzal jellem ... ységét képezzen, jelenség és a l ... ezb

Joseph Kosuth: A grammatical remark on G.L./L.W. 1989, Galerija Knoll, Budimpešta

koje ćemo umjetnosti ubuduće morati uprazniti. Vjerujem da se može vidjeti da različiti elementi one djelatnosti koju nazivamo umjetnošću obuhvaćaju daleko točnije ocrtanu praksu nego što bi se moglo pretpostaviti.

Taj *cluster* igara tvori implicitnu samorazumljivost kao oblik *postfilozofske* djelatnosti. Djela na koja se ovdje pozivam ne mgu biti olako shvaćena kao posljednji nastavak tradicije *avangarde*. Ta tradicija može doduše - uz gradualne razlike - nastaviti živjeti kao političko naslijeđe umjetnosti, ali to ni na koji način ne objašnjava narasli interes i prisutnost suvremene umjetnosti u našem društvu.

Nasuprot neposrednom zadovoljavanju potreba masovnim produktima kulturne industrije takve vrijednosti doimaju se uzvišenima i nedostupnima, ako ne čak i ezoteričnima i elitnima. Ipak takvi su artefakti u ovom stoljeću neprestance bili društveno i gospodarski prisutni, dok se s druge strane publika i broj njihovih sudionika i dalje povećava, a ne smanjuje.



Koncem dvadesetog stoljeća svijetu je vrlo teško shvatiti značenje nagomilavanja kulturnih formi izvan gospodarskih i drugih oblika isprepletanja moći. Na određen način može se govoriti i o *krizi značenja*. U doba kada se ideologije raspadaju, a religija pred znanošću pokazuje svoje duhovno siromaštvo, društvo osjeća opasnost gubitka dodira sa značenjem upoće. Kao tekst u potrazi za kontekstom, umjetnost se izlaže riziku ispaštanja za promjenjivost svojih produkata dokle god nastavlja s određivanjem svoje pozicije unutar onih struktura koje proizvode značenje. Tradicionalni povijesni pojmovi umjetnosti pretvorili su se u našem tzv.*postmodernom* dobu u proces u kojem nije mjerodavno historijsko razumijevanje, već gospodarski rang. Kada ih usvoje mladi umjetnici ili povjesničari umjetnosti, takve predodžbe o umjetnosti tvore kontekst u kojemu tržište stvara značenje i pridaje vrijednost. Ako bi umjetnost trebala biti više od skupe pomodne dekoracije i bezdušna preživljavanja tradicionalnih formi bez ikakva mara za tradiciju, shvatit ćemo koliko je važno da iz temelja iznova definiramo ništa manje no čitavo naše shvaćanje umjetnosti. Izložba uz stoti rođendan Ludwiga Wittgensteina pruža dobru priliku da promislimo ne samo *kako* već i *zašto* umjetnost funkcionira i djeluje.

1. Želja za razumijevanjem kulturnih tvorevina - posebice umjetnosti - u odnosu prema jeziku, temeljni je motiv za aktualizaciju Wittgensteinove spoznaje. S nastupanjem veze između umjetnosti i jezika započela je produkcija jezika čija je funkcija bila da *pokazuje* umjesto da *iskazuje*. Način djelovanja takvih umjetničkih djela uvelike nadilazi granice jezika. Može se reći da umjetnost opisuje zbilju. Međutim, drukčije nego u slučaju jezika, moguće je argumentirati da umjetnička djela istodobno opisuju i način *kako* opisuju - pod pretpostavkom da umjetnost ovdje možemo shvatiti kao nešto što se odnosi samo na sebe, ali u *punoznačnom*, a nikako *značenja lišenom* smislu. U tom pojavnom obliku umjetnost pokazuje *kako* funkcionira. To se ponajbolje vidi u djelima koja tobože *izriču*, no svoj izričaj uobličuju kao izričaj umjetnosti, te razotkrivaju razliku spram jezika (pokazujući istom i sličnost). To je, razumije se, bila uloga jezika u mom radu s kojim sam započeo 1965. Činilo mi se da bi - kad bi se jezik *sam* dao upotrijebiti kao umjetničko djelo - razlika razotkrila kostur jezične igre. Umjetničko djelo - kao *dvostruko zastiranje* - pružilo bi tada ne samo mogućnost vlastite refleksije, već i mogućnost indirektne refleksije o biti jezika kroz umjetnost prema kulturi samoj. „Ne zaboravi", piše Wittgenstein, „da se pjesma, ma bila ona i napisana na jeziku priopćenja, u jezičnoj igri priopćavanja ne koristi".

2. Wittgensteinovo *neizrecivo* predstavlja presudnu vrijednost, jer za nju pokriva upravo one elemente koji jezikom ne mogu biti provjereni. Moguće je, međutim, utvrditi proces kulturne provjere koji nastupa unutar umjetnosti kada njene *jezične igre* uključuju dodatni pomak i prilagode se novome *pravilu*. Mijena (lom, uključivanje) institucionalizira se i ugrađuje u *zbilju* igre, čime postaje dijelom kulturnog horizonta koji proizvodi svijest. Wittgenstein je nalazio potrebnim lučiti *činjenicu* od *vrijednosti*. To nam služi kao model. Kao kulturna vrijednost, umjetnička činjenica nužno ne sadrži svoje vlastito izravno značenje. To je jedan od najvažnijih prigovora kako *naturaliziranim* estetski/dekorativnim, tako i ekspresionističkim teorijama umjetnosti, a istodobno i jedna od velikih opasnosti u značenjskom mehanizmu umjetnosti, koja svoje polazište ima na tržištu. Wittgensteinovo je načelo da se šutke sačuva ono što ima vrijednost.

3.(Ekspresionizam)*Vlastitost* je gramatička - ona stavlja *točke*. Stoga ne može biti imenovana, jer bi je svaki pokušaj da se to učini već pretpostavljao. Nju se može pokazati i ona u obliku umjetnosti može predstavljati granice svijeta (kultura, povijest) kao jednu od svojih manifestacije. Kada *imenujemo umjetnost*, imenujemo svijet i činimo vlastitost vidljivom. Jezik priopćavanja nesposoban je, čak i u svome najfilozofičnijem obliku, davati takve *opise*. Unutar carstva jezika vlastitost i svijet ne dijele ni jedan empirijski moment.

4. Zaziremo li od toga što je estetski *objekt* do sada bio, suvremena umjetnost pruža nam mogućnost *objekta* koji ne stremi čulnome bijegu, već sistemski - konceptualnom skoku prema *diskursu* koji nužno uključuje novokonceptualizaciju, utoliko što je - kao značenjski objekt koji uzrokuje taj skok - bez njegova iskustva ne možemo shvatiti kao objekt koji predstavlja *ideju* u svijetu.

5. Kada se suočimo s temeljnim pitanjima života, nalazimo se pred zagonetkom koju spekulativni jezik nije u stanju riješiti, jer ona ne može *biti* riješena. Jedino što *možemo* učiniti jest da pokažemo bit te zagonetke, utoliko što je historijski obuhvatimo u njenom kulturnom obličju, kroz kodove živućih u njihovo doba.

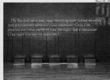
6. *"Proces i rezultat u logici su istovjetni."* Wittgenstein

Kao točke, umjetnička djela ne predstavljaju materijal sa *sadržajem*, već oznake pozicije unutar interakcije u jednom kontekstu.

7. Započelo je vjerojatno sa shvaćanjem da umjetnost svoju vlastitu unutarnju definiciju mora učiniti tako vidljivom kako je vidi kultura, koja ju je preuzela. Projekt moderne pokrenuo je proces u sklopu kojega se samokonceptualizacija premjestila na poziciju s koje vlastite granice više ne vidi, već ih institucionalizira kao neku vrstu samopoznaje. Upravo na tome mjestu umjetnička djelatnost poprimila je filozofski karakter. Povijest umjetnosti dvadesetog stoljeća u globalu je povijest tog procesa.

8. Jedno pitanje ostaje nepostavljeno: Što je *ovaj* Tekst? Svoju egzistenciju on duguje epizodama koje prekidaju moj umjetnički rad. O tome je ovdje riječ i ni o čemu drugome! Dokle god filozofija želi govoriti o svijetu, ona bi morala govoriti o umjetnosti kao o njegovom dijelu, čak i ako je negira. Ono što omogućuje da se umjetnost vidi kao *dio svijeta* označuje je i kao događaj u socijalnom i kulturnom prostoru. Ma koju formu umjetnička djelatnost poprimila, njena povijest joj daje konkretnu prisutnost. Određena takvom prisutnošću, ta teorija postaje dijelom prakse. Tu teoriju ja nazivam primarnom teorijom. Sekundarna teorija nije ništa manje upotrebljiva (u mnogim slučajevima ona





Joseph Kosuth:
Radovi sa *Izložbe po, o ili koristeći se Ludwigom Wittgensteinom, 1990, Margo Leavin Gallery, Los Angeles*

je i *mnogo* upotrebljivija), no ono što bih želio posebno naglasiti jest činjenica da ona ima drukčiju ontologiju. Primarna teorija nije ni po čemu interesantnija od prakse *uopće*. Ali teorija koja nije spojena s umjetničkom praksom predstavlja neodređeno (ili *neoploděno*) naklapanje poslije (ili prije) činjenice. Činjenica umjetničkog procesa je ono što - fiksirano kao događaj - omogućuje socijalno i kulturno značenje prisutnosti koja ne ovisi o pragmatičkom jeziku. Označena prisutnost procesa *dopušta* da sekundarna teorija govori o svome *vanjskom objektu*. Na posljetku, sekundarna teorija - kao i filozofija u općem smislu - određuje se kao djelatnost koja objašnjava svijet koji predstavlja njenu *vanjsku prisutnost*. U teoriji se može raditi o teoriji, ali diskusija sekundarne teorije na nekoj razini uvijek pretpostavlja mjesni odnos prema svijetu. Iza svakog teksta o umjetnosti krije se *mogućnost* umjetničkog djela, ako ne čak i prisutnost takvoga. Tekstovi *o* umjetničkim djelima nailaze na drukčije iskustvo od onih koji *jesu* umjetnička djela. Sada je posve jasno da za umjetničko djelo ne trebamo objekt, ali razlika se mora očitovati da bi se umjetničko djelo moglo vidjeti. Ta *razlika*, koja umjetničko djelo dijeli od razgovora, načelno dijeli i primarnu teoriju od sekundarne.

Po svome biću umjetničko djelo je *igra* unutar značenjskog sustava umjetnosti. Ono ima oblik te *igre* i ne može biti odvojeno od nje. No to znači i da promjena njegova oblika/predstavljanja ima značenje utoliko što utječe na *igru*. Moj argument je da je primarna teorija *dio* te igre - one su međusobno neraskidivo povezane. Komentar sekundarne teorije na to ne može pretendirati. *Govor o umjetnosti* odvija se usporedno sa *stvaranjem umjetnosti*, ali bez *nogu*; on pruža značenje bez *događajne veze* koja socijalno posreduje subjektivnu odgovornost za stvorenu svijest. A tik izvan vidokruga čeka *objektivna* znanost sa svojim osamostaljenim zahtjevom da bude predvodnica. Konstituciju razlike između primarne i sekundarne teorije, na koju se pozivam, možda bi se moglo usporediti s načinom obrade primarnih tekstova *kroz* sekundarne. Ovdje mislim na način na koji se kritičari i povjesničari umjetnosti odnose prema tekstovima umjetnika. Iza *posebna* statusa koji se takvim tekstovima često potcjenjivački pripisuje (poput umjetničkih djela koriste se kao *priroda* iz koje povjesničari i kritičari proizvode *kulturu*) vreba neka vrsta filozofske nelagode, kao kada bi se usnuli Dracula mogao probuditi, pa čak i za dana s glogovim kolcem u srcu, opustošiti *njihov* krajolik.

9. Jedna od pouka koje za umjetnost možemo izvući iz *filozofskih istraživanja* sastoji se po mome mišljenju u tome da je kasni Wittgenstein svojim prispodobama i jezičnim igrama pokušavao konstruirati teoretske *tekst-objekte* koji bi učinili prepoznatljivima (*pokazali*) aspekte jezika koje on filozofski nije bio u stanju eksplicitno izreći. Taj aspekt filozofije - *proces koji se pokazuje* - suprotstavlja se postvarivanju izravnog filozofskog iskaza.

Slike s ove izložbe, koje se možebitno doživljavaju kao uzvišene i nedostupne, ne bi trebalo - kao što je slučaj s velikim dijelom tradicionalne umjetnosti - gledati kao samodostatne *slike svijeta*. *Izravni* iskaz preslike kako *o* svijetu (prizor) tako i u svijetu (izraz) *u obliku umjetnosti* može reflektirati jedino društvenu poziciju konzervativno-institucionalizirana načina gledanja. Takva djela zrcale *pretpostavljen pogled* ujednačena društva, te ranije filozofske tendencije i svjetonazore koji više nisu vjerodostojni. Mjereni tim mjerilima, ovdje izloženi radovi posve sigurno neće zadovoljiti, pa će stoga djelovati ezoterično. Ta djela, u mnogočemu nalik kasnoj Wittgensteinovoj filozofiji, daju naslutiti da takvi *slikoviti iskazi* (bili oni vanjski/*prizor* ili unutarnji/*izraz*) pokazuju ograničeno razumijevanje jezika i uloge umjetnosti. Poput *jezika*, djela uvrštena u ovu izložbu značenje zadobivaju na površini svoje igre. U umjetnosti sve je tek postavka. *Izravni iskazi*, na koje se gore pozivam, pretpostavljaju sposobnost *neposrednog* otkrivanja *dubokog značenja* svijeta. Ono što umjetnost *otkriva* kao duboki smisao pokazuje se indirektno kada razotkrije naše kulturne mehanizme (što sam jednom nazvao našom *etnologikom*). Potencijal umjetnosti leži u tom *postavljanju - pred - nas* kao *manifestacija*, konkretiziran kao kulturna tvorevina, a ne kao (primarni) teoretski iskaz. Ta uloga umjetnosti tada bi upućivala na praksu koja pazi *što* će i *kako* biti upotrijebljeno *izvan* (i unutar) umjetničke uporabe *značenja*. To će dati kulturno uvjetovan rang razlogu (*zašto*) te upotrebe. Posrijedi je upravo prijelaz *izvana* prema *unutra* (i koje ćemo iskustvo steći o biti praktičnog postupka), koji trenutno zauzima središnje mjesto u svakom razumijevanju postfilozofske uloge umjetnosti.

10. Dio onoga što je suzilo naš pojam o umjetnosti su institucionalizirani putovi kojima se *značenje* kao takvo smije kretati. Dokle god na umjetnost gledali tek kao na *vozilo* značenja, a da značenje značenja ostaje skriveno, samooslikavanje umjetnosti ostat će otjelovljenje otpora društva prema promjenama. U tom pogledu umjetnost ne pruža nikakav *duboki smisao*. Njeno značenje svodi se na to kako ga *opisujemo*. *Opis umjetnosti* koji čini umjetnost sama sastoji se od dinamičkog *clustera običaja* koji se premještaju od djela do djela, od elemenata temeljne supstancije kulture, različitih od onih koji tvore zbilju svakodnevice. Dok umjetnici ne odustanu od svog unaprijed stvorenog, nekritičkog i neprovjerljivog pojma o *značenju* umjetnosti, te umjesto toga *uporabu* elemenata u svojim djelima i *funkciju* umjetničkog djela u njegovom širem društvenom kontekstu ne podvrgnu detaljnim promatranjima, umjetnost će i dalje srljati prema dekorativnome i pomodnome. Dokle god umjetnost ne oslobodimo bivanja instrumentom *izraza* i naslikana značenja, ona neće zadobiti kritičko čulo koje taj pojam značenja drži okaminom i time fungira kao signalna sklopka za odnose moći - poput filozofije zatvoren krug lišen svake socijalne svrhe. Varljiv privid sigurnosti za slikarstvo i filozofiju i dalje će ostati *Deus ex machina* koji poziciju promatrača drži u šahu.

Iz: Joseph Kosuth, Igra neizrecivog. Katalog Bečke secesije, 1989.
preveo s njemačkog: Boris Perić

friško

Along the Margins of Humanities

Piše: Tomislav Zajec

Zbornik **Along the Margins of Humanities** objavljen na engleskom jeziku u nakladi *ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij* u Ljubljani sadržava skripte referata sakupljenih nakon prva tri seminara koja su s temom epistemologije u humanističkim znanostima održana na *Institutu* između jeseni 1993. i ljeta 1995. godine.
Tekstovi sabrani u tri odvojene cjeline: *Language / Ideology, Knowledge / Belief*, te *Performative / Performance* pokazuju jasnu, zajedničku nakanu, koja leži u pokušajima restrukturiranja i nove artikulacije različitih područja epistemologije. Svaki rad tom zajedničkom cilju teži koristeći svoje metode i instrumentarij prilagođen specifičnom području znanstvenog interesa pojedinog autora, čime ovaj *Zbornik* donosi dokumentarno sabrane pristupe rješavanju teoretskih problema kojima se *Institut* u nekoliko proteklih godina bavio.

Prvu cjelinu, nazvanu *Language / Ideology*, otvara rad **Dubravka Škiljana** *The Processes of Ideologization in Language*, u kojem on pokušava naznačiti osnovne margine odnosa jezika i ideologije. Samu ideologiju autor je definirao kao organizirani zbir ideja i kriterija prezentacije stvarnosti. Jezik, s druge strane, pretpostavlja svojevrsnu društvenu konstrukciju realiteta i na taj je način direktno povezan s ideologijom. Cilj same ideologizacije u jeziku jest osvajanje društvene snage, pa je analogno tome, svaki *živi* jezik ujedno i prostor sukoba različnih snaga i interesa.
Rastko Močnik u radu *Language in the Vagaries of Transition* bavi se pitanjima cenzure u Sloveniji, u prvim godinama po stvaranju višestranačkog sustava i uspostavi kapitalizma, a dio svog referata posvećuje i jeziku rata, dok **Pavle Ečimovič** u eseju *The Protolinguistic Niveau, the Absolute Necessity Set, and Absolute Language* raspravlja o jedinstvu koje podvlači temeljne, prirodne jezike koji ostaju nepromijenjeni i nakon morfoloških transformacija izazvanih prijelazom jednog jezika u drugi.

Drugu cjelinu pod nazivom *Knowledge / Belief* otvara esej **Borislava Mikulića** *Family Disturbances: Metaphors, Similes, and the Role of 'Like'*, koji nastoji pojasniti razlikovanje metafora i poredbi ističući da metafore nisu svedive na poredbe, a ni semantički razjašnjive pomoću njih, jer se te dvije figure zapravo služe različnim lingvističkim funkcijama.
Michael Leikam u svom radu *On Justification in Epistemology* govori o značenju prakse prosuđivanja u raspravama o znanju, dok cjelinu zatvara esej Rastka Močnika: *Subject Supposed to Believe and Nation as a Zero - Institution*.

Treću cjelinu, posvećenu izvedbenim umjetnostima, također sačinjavaju tri eseja - rad **Maje Breznik**: *Contributions to the Sociology of Theatre*, referat **Maje Ogrizek**: *Poetic Function and Performative in Theatre*, te *Performative Theatre* autora **Alde Milohnića**, tekst čiji prijevod u cjelini donosi ovaj broj *Frakcije*.
Maja Breznik ističe da je temeljna preokupacija teorije i prakse modernog kazališta koncept prikazivanja. Takav je koncept promatran kao ideologijski pritisak na kazališnu praksu na koju je kazalište odgovorilo takozvanim neposrednim samoprisustvom utemeljenim od **Antonina Artauda**.
Poricanje tako shvaćenog prikazivanja ne predstavlja kritiku ideoloških mehanizama, već samo jedan od pokušaja njihovog hotimičnog nesagledavanja.
S druge strane, Maja Ogrizek u svom eseju *Poetic Function and Performative in Theatre* slijedi trag koji je svojom teorijom izvedbenog izraza postavio **John L. Austin** i progovara o razlici svakodnevnog govora i govora s pozornice. U tom smislu Austinova izvedbena formula 'reći = činiti' može biti iščitana i kao 'činiti = reći'. Kad je u pitanju govor sa scene, ova duga formula pridodana originalnoj krije zamjetnu razinu poetičke funkcije, a sama mogućnost obostranog tumačenja Austinove formule govori u prilog privida o svemoći (scenskog) jezika.
Performative Theatre autora Alde Milohnića esej je koji zatvara cjelinu posvećenu izvedbenim umjetnostima, a u kojemu autor govori o performativnosti izričaja u kazalištu, a čiji prijevod donosimo u ovoj „Frakciji". Ovaj esej zaključuje zbornik *Along the Margins of Humanities* koji su, napomenimo još i to, uredili sociolozi Aldo Milohnić i Rastko Močnik, ujedno i autori njegove uvodne bilješke.

ARTINTACT
CD-ROM magazin
ZKM Karlsruhe



U jednom od prošlih brojeva Frakcije objavili smo materijale o prvom kazališnom časopisu na Internetu, **Datumu**, koji nastaje u Nizozemskoj i objavljuje brojne priloge o kazalištu i novim medijima. Međutim, reakcije na Datum kod kazališnih interesenata nisu bile baš najbolje. Ne stoga što su kazalištarci konzervativni nego zato što Datum ipak, čini se, nije našao najprikladniju soluciju za novi oblik informiranja o kazalištu. S informativne strane Datum nije imao značajnu ulogu jer su se sve informacije već prije mogle naći uz par komandi na bilo kojem programu za pretraživanje. Želja Datuma da postane okupljalištem kazališnih teoretičara na Internetu isto nije realizirana jer čitanje sa monitora nije zahvalno za teoriju, a nije veliki užitak niti čitati tekst izvučen iz kućnog tiskača.
Čak i sama periodičnost časopisa ima svoje draži. Predvidljivost ritma pristizanja novih informacija








i lakoća pregleda unatrag ipak ima nekih prednosti nad apsolutnom sadašnjošću Interneta.
Ipak, izdavači periodike ne odustaju od potrage za dobrim rješenjem. Čini se da je jedno takvo pošlo za rukom Centru za umjetnost i medije (Zetrum für Kunst und Medien) iz Karlsruhea. Riječ je o jednom od najznačajnijih centara za proučavanje novih medija i produkciju interaktivne umjetnosti ne samo u Europi (vidi Mreže u ovom broju). ZKM je izdao većtreći broj svog CD-ROM magazina za interaktivnu umjetnost, **artintact**. Ovaj magazin nije nastao samo iz potrebe za iznalaženjem suvremenog oblika periodičke komunikacije sa čitateljima, štovateljima interaktivne umjetnosti i njenim autorima. Naime, ZKM je prošle godine zatvoren za javnost do njihovog useljenja u novu, stalnu zgradu. Kako je negdje trebalo nastaviti održavati redoviti program, ZKM je svoje suradnike-umjetnike zamolio da to učine na CD-ROM-u. Tako je nastao **artintact**, magazin u obliku tvrdo ukooričene ilustrirane knjige koja u koricama ima upakiran i CD-ROM. Na CD-ROM-u je redovito svojim interaktivnim radovima predstavljeno nekoliko umjetnika, a u samoj knjižici tekstualno je pružena teorijska podrška „izloženim" projektima. Treći, najnoviji broj magazina, nakon uvodnika urednice, **Astrid Sommer**, otvara tekst *The Post-Gutenberg Book* već slavnog teoretičara i umjetnika novih medija **Petera Weibela** (tekstovi su obbjavljeno dvojezično, njemački i engleski). Weibel analizira razvoj ideje CD-ROMa od prve ilustrirane knjige do danas, kritizirajući produkciju *CD-ROM muzeja* koji još nisu nadišli indeksnu katalošku formu niti iskoristili mogućnosti medija. CD-ROM kao portabl muzej, prema Weibelu, danas nastavlja ideju Duchampovog *Boîte-en-Valise* i proširuje umjetnički teritorij izvan granica galerija i izložbi, ali prijeti i opasnošću od zatvaranja umjetnosti u konzerve čime se gubi neposredni kontakt sa publikom.
Na novom **artintactu** zastupljena su tri umjetnika sa svojim radovima. Prvi je američki umjetnik **Ken Feingold** čiji je rad *JCJ-Junkman* inačica kakofoničkih dadaističkih kreacija u kojoj dominira aktivni portret drvenog lutka zasutog kolažom različitih minijaturnih simbola. I lutak i simboli (čije aktiviranje opet vodi u nove) metafora su nesređenosti simulacijskog prostora Interneta u kom još uvijek vlada kaos i neganiziranost, ali „po ljudskoj mjeri".
Drugi umjetnik je također Amerikanac, umjetnik performansa **Perry Hoberman**. U virtualnom prostoru rada nazvanog *The Sub-Division of the Electric Light* Hoberman animira kino-projektore, dija-projektore i slične strojeve koji opet projiciraju nove, ovaj puta reprezentirane prostore. U takvom zatvorenom krugu korisnik prolazi kroz beskrajni niz novih prostora koji se otvaraju po dubini, a ne u „prostornom" nizu.
Slippery Traces treći je rad čiji je autor kanadski Mađar **George Legrady** koji se do pojave kompjutora u umjetosti bavio isključivo fotografijom. Tako i u ovom ne-linearnom, ali narativnom radu gledatelj putuje kroz seriju od 230 međusobno povezanih razglednica koje su klasificirane prema nekim sadržajnim i metaforičkim svojstvima. Svaka razglednica ima pet „hot spots", ili veza sa desetak drugih fotografija. Linija koju prođe gledatelj može biti ponovno pogledana da bi se istražile metanarativne karakteristike njegovog izbora.
Svi radovi su popraćeni teorijskim tekstovima u knjižici **artintacta. (G.S.P.)**

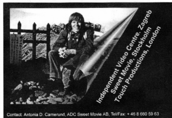


KAKO NAPRAVITI NEZAVISNI DOKUMENTARAC

Poučna priča u tri čina sa prologom, a bez epiloga

Nenad Puhovski

"Odmah nakon četri sata poslije podne, 29. travnja 1993, u vrijeme dok je britanski parlament debatirao što da se napravi u Bosni, Graham Bamford je mirno zakoračio na tratinu Parlamentarnog trga, posuo se petrolejem i zapalio šibicom. Dok ga je helikopter prve pomoći prenosio u bolnicu gdje će umrijeti iste večeri, policajci su na mjestu događaja pronašli vodič po Sarajevu pisan njemačkim jezikom. Na unutranjoj strani omota Graham je napisao kako smatra da Velika Britanija mora napraviti više nego samo stajati kao počasna straža balkanskoj tragediji."



Ovaj citat dio je povećeg teksta tiskanog u britanskom listu "The Guardian" u svibnju 1993. godine. Kako sam u to vrijeme boravio u Velikoj Britaniji, pomnije sam se pozabavio tom temom, naročito zbog činjenice da je, osim spomenutog članka (realiziranog nakon intervencije čitatelja) događaj gotovo potpuno medijski ignoriran.

Razmišljajući o Grahamovom tragičnom kraju, shvatio sam da se tu ne radi samo o osobnoj tragediji već i o nečem mnogo većem - paradigmatičnom slučaju koji pokazuje kako je rat u bivšoj Jugoslaviji bio tretiran i korišten u establišmentima nekih zapadnih zemalja.

Nekoliko godina pokušavao sam zainteresirati britanske producente i televizijske stanice za dokumentarni film o Grahamu, njegovom činu i posljedicama koje je ostavio. Bez uspjeha. Premda bi, barem naizgled, takva tema trebala biti "kao stvorena" za tradicionalno kvalitetnu i beskompromisnu britansku dokumentarnu produkciju, britanska televizija je ostala nezainteresirana. Kako sam u međuvremenu uspio osigurati podršku cijenjenog producenta dokumentarnih filmova "Touch productions" iz Londona, očito je da se prije svega radilo o temi. Izgleda da, bez obzira što je **Graham učinio** praktično isto što i **Jan Palach** koji se 1969. godine spalio u znak protesta protiv ruske agresije na Čehoslovačku i odmah postao mučenikom, nekako nije bilo praktične "koristi" od Grahamove smrti. Hladni rat je završen i ljudska prava više nisu "in", barem ne za domaću upotrebu. Kada sam jednom prilikom upitao visokog britanskog dužnosnika o Grahamu, rekao mi je da njegov čin i nije važan jer ga nije poduzeo za svoju zemlju. I tako je Grahamova smrt s jedne strane otkrila dvoličje britanske politike, a sa druge razotkrila proizvoljnost uporabe motiva ljudskih prava u Evropi nakon hladnog rata.

Premda se često govori o nezavisnosti britanske televizije činjenice su, naravno, ipak malo drukčije. Paradigmatičan je primjer dokumentarca "The Rock" o terorističkim akcijama britanskih specijalaca na Gibraltaru nakon kojih je Margaret Thatcher jednostavno ukinula dozvolu za emitiranje kompaniji "Granada" koja je producirala film.

Ironija čitave situacije bila je u tome što je i Hrvatska televizija odbila realizirati film. Dok je u Velikoj Britaniji nepodobna bila tema, ovdje je to bio autor. I tako je ovaj film priključen velikom broju projekata ostavljenih za neka "bolja vremena" koja, po autorima slogana, nikada i ne bi trebala doći.

Shvativši da će borba za projekt biti duga te preispitavši još jednom čvrstoću motiva, odlučio sam da film realiziram nezavisnim sredstvima. Na žalost, "Documentary" fond Evropske zajednice koji je financirao dokumentarnu produkciju i bio dijelom "Media 1" programa, nije obnovljen u strukturi "Media 2". Za bilo kakvu međunarodnu koprodukciju trebalo je imati podršku televizije bilo Velike Britanije, bilo Hrvatske. Dakle, tipična "Catch 22" situacija.

Na svu sreću, pojavila se mogućnost da film bude sufinanciran iz sredstava "Nezavisnog video centra" nevladine organizacije financirane sredstvima Instituta Otvoreno društvo. Kako je dobivena suma od $ 20.000 trebala financirati barem tri projekta, bilo je očito da na svaki otpada nešto više od $ 6.000. Kako snimiti film s tim novcem, i to još u Velikoj Britaniji?

Kao što svaki producent zna, inicijalna sredstva su ipak najvažnija. Ona ne samo da omogućavaju pokretanje projekta, već i daju onu minimalnu dozu samopouzdanja koja je potrebna da se ide dalje u nabavku sredstava i realizaciju projekta.

Daljnja strategija rada na projektu odvijala se na dva paralelna kolosijeka - pripremiti i realizirati snimanje (i to za onu sumu koja je u tom trenutku bila osigurana) te potražiti ostatak sredstava (čitav projekt je imao idealni budžet od oko $ 100.000). Snimanje je bilo prioritetno jer je već bila 1966., svjedoci su počeli zaboravljati, a nekih više nije ni bilo.

Snimanje filma "Graham i ja - istinita priča" zbilo se u srpnju 1996. u Velikoj Britaniji. Novac dobiven od IOD-a potrošen je na prijevoz i minimalne troškove ekipe, najam tehnike i rent-a-car vozila. Srećom, najam tehnike i vozila su u Velikoj Britaniji jeftiniji nego u Hrvatskoj pa je bilo moguće sve ove troškove pokriti sumom koja je bila na raspolaganju. Naravno, to ne bi bilo moguće bez ekipe koja je radila posve besplatno - snimatelja i tonca **Milana Trivića**, istraživača, vozača i pomagača **Alana Sealija** i čitavog niza ljudi koji su pomogli projekt.

Nakon dva tjedna snimanja i snimljenih 12 sati materijala, imali smo, kako to Englezi kažu, film "in the can", ali je to još uvijek bilo daleko od emitiranog programa.

Trebalo se potruditi oko još dvije stvari - nalaženja dodatnih sredstava i uvjeravanja britanske televizije da je projekt važan za njihovo gledalište.

Dodatna sredstva su djelomično pronađena kod "Soros Documentary Funda" iz New Yorka, jednog od rijetkih nezavisnih izvora financiranja dokumentaraca koji još uvijek postoji. Što se pak tiče drugoga, stvar je i



GRAHAM & I - A TRUE STORY
a film by Nenad Puhovski

opet bila nešto komplicirana.

Kolegica **Dubravka Carnerud**, Zagrepčanka koja živi u Švedskoj kao redateljica i montažerka, upozorila me na mogućnost apliciranja na Documentary Forum, instituciju koja se održava u prosincu svake godine u vrijeme poznatog festivala u Amsterdamu. Na Forum (službenog naziva "Forum for International Co-financing of Documentaries") se prijavljuje projekt iz zemlje Evropske zajednice koji mora imati osiguranih barem 30% sredstva, podršku televizijske kuće i dr. Uz malo natezanja mogao sam predočiti da imam osigurana potrebna sredstva, ali je ostao problem Evropske unije kao i televizijskog producenta. Kolegica Carnerud je pomogla pri prvome i prijavila projekt kao zajednički svoje kuće "Sweet Movie", "Touch Productions" iz Londona i Nezavisnog video centra. Kako sam znao da HTV neće podržati projekt, zamolio sam kolege sa OTV-a da to učine. Tako su uvjeti ispunjeni.

Rad Foruma se odvija u velikoj dvorani, nekada crkvi, u centru Amsterdama. Za stolom sjede predstavnici organizatora, producenti i "commissioning editori" televizijskih stanica iz čitave Evrope te manjih američkih stanica, distributeri, agenti, zastupnici i dr. Predstavnici projekta (do tri osobe) imaju određeno vrijeme da predstave projekt - naprave njegov "pitching". Nakon predstavljanja projekta, organizatori vode razgovor pokušavajući motivirati urednike da "kupe" odnosno investiraju u projekt. "Pitching" može biti bilo što, pa je tako jedan od projekata (o plesaču) predstavljen kraćom plesnom točkom.

Po odluci organizatora, naš projekt je ušao u "Green book" (katalog), jednu od dviju kategorija prezentiranja. Osim "zelene" postoji još i "crvena" knjiga koja omogućava predstavnicima projekta da za predstavljanje projekta koriste 10 minuta, a bitna je razlika da ti projekti već imaju televizijsku kuću uza sebe i samo traže dodatna sredstva.

Projekt sam prezentirali Dubravka i ja, a za prezentaciju smo imali pet minuta. Odlučili smo da, bez obzira na kratko vrijeme, govorimo oboje a i da prikažemo kratki insert iz snimljenog materijala. Kako je insert trajao oko 90 sekundi, odlučili smo da najprije govori Dubravka kao producent, zatim da pokažemo insert, a da ja kao redatelj govorim posljednji.

Disciplina "pitchinga", kod nas posve nepoznata, vrlo je važna u filmskom svijetu, a presudna u svijetu velikog biznisa gdje moćni šefovi studija i nemaju više od pet minuta da vas saslušaju pa se i veliki igrani projekti moraju prezentirati u tom vremenu.

Kao i za svaku drugu disciplinu i za to je potrebna vježba. Da bi sve bilo OK, posjetio sam radionicu "pitchinga" na Binger institutu, postdiplomskoj filmskoj školi u Amsterdamu, a Dubravka i ja smo vježbali uz štopericu. Premda to može izgledati nategnuto, nije se lako koncentrirati da se na stranom jeziku kažu sve bitne informacije - od koncepta do financija i to sve u 90 sekundi. Pa ipak, sve je dobro završilo, bili smo točno u zadanom vremenu i dobili priznanje kao jedan od tri najbolja "pitcha".

"Pitching" nije naravno cilj sam po sebi, već privućena pažnja urednika. Na Forumu sudjeluje preko šezdeset projekata raznih tematskih opredjeljenja, budžeta i stupnja gotovosti, a većina urednika ide ili "na sigurno" ili pak na senzaciju i skandal. Da sjedenje za stolom, predstavljanje projekta i "animiranje" urednika nije neko problematično "fehtanje" najbolje pokazuje slučaj Briana Lappinga, producenta poznate serije "Smrt Jugoslavije". Premda je vrlo poznat u svijetu televizijskog dokumentarizma Lapping, prosjedi engleski gentelman šezdesetih godina, poslušno je sjeo za stol u pratnji jedne lijepe Ruskinje i dosadnog Engleza i "pitchao" svoj novi projekt - seriju o naftnom biznisu u Rusiji.

Naš je projekt dobro prošao. Barem trenutno, jer su oba britanska velika producenta - BBC i Channel 4 pokazali interes za njega. Željeli su međutim vidjeti više materijala, neku vrstu predmontaže, pa sam preko novogodišnjih praznika izmontirao desetak minuta i poslao preko britanskog koproducenta na BBC i Ch4. Odluka se još čeka. Ne samo da se o programima (za sljedeću godinu) odlučuje krajem travnja i početkom svibnja, već su i najnovije političke promjene u zemlji posve sigurno utjecale na odgađanje bilo kakvih odluka - proces toliko tipičan za svaku birokraciju.

I tako, premda je projekt dobio "zeleno svjetlo" urednika na BBC-ju, mora još proći filter glavnog urednika koji se znakovito zove "controler". Tek tada, projekt u principu prolazi i dobiva potreban novac, a sve to ovisi o kvaliteti, budžetu ali prije svega o "slotovima", programskim jedinicama u kojim baš i nema previše mjesta za "one-off" dokumentarce. U modi su serije i to je naprosto realnost.

Bilo kako bilo, naš će film biti gotov do jeseni i krenuti po svijetu. Četiri godine nakon što se zbio događaj kojim se bavi. Vjerojatno je moglo i brže. Ali ne u nezavisnoj produkciji. I ne kod nas.

Na Balkonu Jeana Geneta

Jacques Lacan

Što je *Balkon* **Jeana Geneta**?
Znate da postoje prilično živa suprotstavljanja njegovom prikazivanju na sceni. Ne trebamo se tome čuditi, u stanju u kojem je kazalište, za koje možemo reći da mu se suština i interes sastoje prvenstveno u tome da se glumci ističu u scenama na raznorazne načine, što ispunja zadovoljstvom i žmarcima one koji su tu kako bi se identificirali s onime što ipak treba nazvati pravim imenom - egzibicijom.
Ako kazalište jest važna stvar, doista mislim da je komad, kao što je ovaj koji nam iznosi Genet, dobro napravljen da to i osjetimo.
Nije sigurno je li publika sposobna to razumjeti. Ipak mi se čini da je teško u njemu ne vidjeti dramsku zanimljivost. Upravo ću vam to pokušati izložiti.
Genet govori o nečemu što otprilike znači slijedeće. Ne kažem da on zna što radi. Zna li on to ili ne, to uopće nije važno. Niti **Corneille** vjerojatno nije znao što piše kao Corneille, pa je svejedno to radio s velikom preciznošću.
Ovdje na scenu *Balkona* stupaju ljudske funkcije u svom odnosu prema simboličkom: moć onoga koji obvezuje ili razrješuje u poretku grijeha ili pogreške, odnosno onoga što je Krist dodijelio nasljednicima svetog Petra i svim biskupima - moć onoga koji osuđuje i kažnjava, to jest suca - moć onoga koji izvršava naredbe u tom velikom fenomenu koji beskrajno nadilazi fenomen rata, moć ratnog komandanta ili, još općenitije, generala. Svi ti likovi predstavljaju funkcije prema kojima subjekt kao da je otuđen u odnosu na govor čiju predstavlja podlogu, u funkciji koja umnogome nadilazi njegovu posebnost.
Ali, događa se da će svi ovi likovi odjednom biti podvrgnuti zakonu komedije. To znači da počinjemo sami sebi predstavljati što znači vršiti te funkcije i uživati u njima. Postavljanje pitanja na ovaj način bez sumnje izražava stav nepoštivanja, ali nepoštivanje komedije nije nešto na čemu bi se trebalo zaustaviti, a da ne pokušamo saznati što će se iz toga izleći. To se uvijek pojavljuje u nekom kriznom razdoblju. U trenutku najveće nevolje u Ateni, upravo zbog zablude, serijom loših izbora i pokoravanjem zakonu države, što je doslovno, čini se, dovelo Atenu do propasti, **Aristofan** pokušava potaknuti duhovni preporod, a on se sastoji u tome da govori o iscrpljujućem ratu bez pobjednika, i da ne postoji ništa tako lijepo kao što je ostanak u kući na toplome, pored svoje žene. Nije to ono što bi se, stvarno govoreći, moglo nazvati poukom. To je vraćanje esencijalnom odnosu čovjeka prema njegovoj sudbini koje on, Aristofan, evocira, a da mi, uostalom, ne moramo znati jesu li posljedice toga više ili manje ljekovite.
Znači, ovdje vidimo biskupa, suca i generala koji su pred nama predstavljeni s ovim pitanjem - što znači vršiti funkciju biskupa, suca ili generala, i uživati u njoj?
To vam objašnjava iluziju kojom ovaj Balkon nije ništa drugo nego ono što obično zovemo javnom kućom. Ono što se događa na razini različitih oblika Idealnog ja[1] (...) nije, kao što mislimo, učinak sublimacije u smislu u kojem bi to bila progresivna neutralizacija funkcija ukorijenjenih u unutrašnjosti. Naprotiv, tome se uvijek u većoj ili manjoj mjeri pridružuje erotizacija simboličkog odnosa.
Tako se može napraviti usporedba onoga koji u svom položaju ili funkciji biskupa, suca ili generala uživa u svom položaju, s onim kojeg svi vlasnici javnih kuća poznaju - sa starčićem koji se dolazi zadovoljiti jednim striktno proračunatim položajem, koji će ga na trenutak staviti u najčudniju različitost položaja u odnosu na partnericu suučesnicu, a koja će htjeti odigrati tu ulogu.
Na taj način vidimo nekoga tko je zaposlen u nekoj novčarskoj ustanovi kako, okićen svećeničkim obilježjima, dolazi primiti ispovijed jedne prostitutke koja mu želi ići na ruku. To je, naravno, samo simulacija u kojoj se istina ipak postepeno približava. Drugim riječima, nešto mu u namjeri njegove suučesnice treba dopustiti da u tome vidi odnos prema grijehom užitku, u kojem on barem treba vjerovati da i ona sudjeluje.
Nije najmanja neobičnost te umjetnosti, lirizma, kojim Jean Genet nastavlja pred nama ulogu tog grotesknog lika, to da ga gura s onu stranu svakog izražavanja, da grotesknom daje još uvećane dimenzije - on pokazuje lik s povišenim potplati-


Mademoiselle cinglade

ma, to jest na koturnima, kako bi njegova karikaturalna pozicija još bila uvećana. Ovdje vidimo, bez sumnje perverzan subjekt, kako se zadovoljava time da svoje zadovoljstvo pronalazi u onome prema čemu se nalazi u odnosu, prema slici, ali slici kao reflektu nečega izvorno značenjskoga. Drugim riječima, u tri velike scene, **Genet nam, na planu perverzije, utjelovljuje ono što bismo sirovim jezikom, u dane velikih nereda, mogli nazvati bordelom u kojem živimo.** Društvo se, naime, ne može drukčije definirati nego više ili manje uznapredovalo stanje propadanja kulture. Sva zbrka koja se uspostavlja u tim odnosima između čovjeka i govora, svetim i temeljnim dodušе, čitav taj bordel predstavljen je ovdje u njeno ime.
Mi znamo o čemu se radi.

Poredak. O čemu se, dakle, radi? Radi se o nečemu što nam utjelovljuje odnos subjekta prema funkcijama vjere u njihovim različitim, najsvetijim oblicima, koji nam ih prikazuju kao nešto što se nastavlja serijom propadanja. Mentalni skok je načinjen za tren, to jest mi samog biskupa, suca ili generala ovdje vidimo u položaju specijalista, kao što čovjek izražava izvrnutim pojmovima, dovodeći u pitanje odnos subjekta s funkcijom govora.
Što se događa? Događa se sljedeće. Taj se odnos, ako je i izopačen, odnos u kojem nitko ne uspijeva ili u kojem se nitko ne nalazi, ipak nastavlja potvrđivati, koliko god bio narušen, i prikazivati se tu pred nama. Taj odnos ipak nastavlja postojati, čisto i jednostavno, ako ne u smislu legitimnog priznanja, onda barem kao nešto što je s tim u vezi, što postoji i što zovemo poretkom.
Ali na što se svodi taj poredak ako je društvo stiglo do svog krajnjeg nereda? Svodi se na ono što se zove policija.
Taj posljednji izlaz, posljednje pravo, posljednji argument poretka koji se zove očuvanje reda (...), to sužavanje svega što preostaje od poretka za njegovo puko održavanje, to je utjelovljeno u središnjem, temeljnom liku Genetove drame, odnosno u policijskom načelniku.
Genetova je hipoteza, a ona je doista vrlo lijepa, da slika policijskog načelnika, onoga koji zna da na njemu počiva održanje reda i da je on u neku ruku posljednji ostatak čitave moći, da ta slika još nije uzdignuta na dovoljnu razinu uzvišenosti da bi itko od starčića koji dolaze u bordel zatražio njegovo ordenje, oznake, ulogu i funkciju policijskog načelnika. Ima ih koji se znaju igrati suca i postići da neka mala prostitutka prizna da je kradljivica, jer *Kako bih ja bio sudac da ti nisi kradljivica?*, kaže sudac. Neću vam reći što general kaže svojoj matroni. Nitko, naprotiv, ne traži da bude policijski načelnik.
Ovo je obična pretpostavka. Nemamo iskustava s bordelima da bismo znali je li se policijski načelnik stvarno već odavno uzdigao na dostojanstvo likova u čijoj se koži može uživati. Ali ovdje policijski načelnik, dobar prijatelj vlasnice čitavog bordela - tu uopće ne pokušavam iznositi teoriju, isto kao što nisam kazao da se radi o konkretnim stvarima - dolazi i tjeskobno pita - *Ima li netko tko je zatražio da bude policijski načelnik?* A to se nikad ne dogodila.
Isto tako ne postoji uniforma policijskog načelnika. Vidjeli smo kako je izloženo sučevo odijelo, njegova toga, kapa generala, ne računajući hlače ovog posljednjeg, ali nema nikoga tko bi se pojavio u koži policijskog načelnika kako bi vodio ljubav.
Upravo je to stožerni stup drame.

Revolucija. Ali, znajte da se sve ono što se zbiva u unutrašnjosti bordela, da se to zbiva dok uokolo bjesni revolucija. Sve što se događa, a to ću vam prešutjeti, imat ćete veliko zadovoljstvo da to otkrijete čitajući ovu komediju, sve što se događa u unutrašnjosti prati pucnjava strojnica izvana. I daleko od toga da je sve to toliko shematizirano kao što ja govorim, ima i krikova, udaraca, to je zabavno, na kraju krajeva. U gradu je revolucija i sve te damice predmnijevaju da će umrijeti sa stilom, masakrirane od strane smeđih i kreposnih radnica koje ovdje trebaju predstavljati kompletnog, stvarnog čovjeka, onoga koji ne sumnja da njegova želja može doći do ispunjenja, odnosno koji može postići da ga se vrednuje kao takvog i na harmoničan način. Proleterska je svijest uvijek vjerovala u uspjeh morala, ima li ona pravo ili krivo, nije važno.
Ono što je važno, jest da nam Jean Genet pokazuje svršetak avanture na sljedeći način, prisiljen sam izlagati malo brže: policijski načelnik ne sumnja, jer je to njegova funkcija - i upravo se zbog toga komad odvija ovako kako se odvija, - **policijski načelnik ne sumnja da će poslije, kao i prije revolucije, sve uvijek biti bordel. On zna da je revolucija u tom smislu igra.**
Ovdje je također jedan vrlo lijep prizor u kojem rasni diplomat dolazi obavijestiti ljupku skupinu, koja se nalazi u središtu javne kuće, o onome što se događa u kraljevskoj palači. Tamo, još u svom pravom stanju suverenosti, kraljica veze i ne veze. Kraljica hrče i ne hrče. Kraljica veze malu maramicu. U sredini se nalazi labud, za kojega još ne znamo hoće ili ići na more, na jezerce ili u šalicu čaja. Prešutjet ću vam pojedinosti koje se tiču posljednjeg nestanka simbola.
Glas i govor revolucije je jedna od prostitutki koju je oteo kreposni vodoinstalater i koja se otada nalazi u situaciji da igra ulogu žene s frigijskom kapom[2] na barikadama, s tim da je ova još i neka vrsta Ivane Orleanske. Poznavajući do najsitnijih detalja mušku dijalektiku, budući da je boravila tamo gdje je mogla shvatiti kako se ona razvija u svim svojim fazama, ona muškarcima zna govoriti i odgovoriti. Kad je dotična Chantal, kako je zovu u ovom komadu, jednom izbrisana potezom ruke - dobiva metak u tijelo - moć se pojavljuje utjelovljena u gazdarici kuće o kojoj govorimo, u Irmi, vlasnici bordela. Ova pak izvršava, i s kojom superiornošću, ulogu kraljice. Nije li i ona također netko tko je prešao u čisto stanje simbola? Jer, kao što autor negdje izriče, kod nje ništa nije pravo, osim njenog nakita?
Počevši od tog trenutka stižemo do uključivanja pervertita, koje smo vidjeli kako se pokazuju tijekom čitavog prvog čina, u doista autentičnu ulogu, u integralno ispunjenje funkcija koje oni utjelovljuju u njihovim malim različitim ljubavnim nestašlucima.
Tada se između njih i lika policijskog načelnika, koji u danom trenutku ima potrebu da im pred-

stavi ono što će nadomjestiti prethodno svrgnuti poredak, te da bi ih naveo na izvršavanje funkcija koje su si nadjenuli, uspostavlja dijalog prilično velike političke oštrine. Oni to, uostalom, ne rade bez gađenja, jer vrlo dobro razumiju da je jedna stvar uživati na toplom, u sigurnosti zidina neke od onih kuća o kojima se dovoljno ne razmišlja kao o stvarnom mjestu gdje se poredak najpažljivije poštuje, a druga je stvar staviti se na milost i nemilost udara vjetra, čak i odgovornosti koju sa sobom nose te funkcije kada se stvarno obavljaju. Očito je da se ovdje nalazimo u pravoj farsi, ali upravo na zaključak te farse profinjenog ukusa želim na kraju staviti naglasak.

Zaključak. Usred čitavog tog dijaloga policijski načelnik čuva svoju zabrinutost - *Ima li netko tko je zatražio da bude policijski načelnik? Ima li netko tko je prepoznao u dovoljnoj mjeri njegovu veličinu? (...)* Što se događa? Najprije se događa sljedeće. Umoran da do u beskonačnost očekuje događaj koji bi za njega morao biti sankcioniranje uspona u red funkcija, poštovanih stoga što su profanirane, policijski načelnik, sad kad je uspio pokazati da je jedini on poredak i stup svega - što znači da na kraju ne postoji ništa drugo osim šake, čemu ne manjka znakovitosti, isto kao što je Freudovo otkrivanje Idealnog ja više manje koincidiralo s inauguracijom te vrste lika, koji političkoj zajednici nudi jedinstvenu i laku identifikaciju, odnosno diktatora - policijski se načelnik, dakle, savjetuje s onima koji ga okružuju o potrebi neke vrste uniforme, a također i o simbolu koji bi izražavao njegovu funkciju, ne bez plahosti bar taj puta. On, zapravo, malo šokira sići svojih slušatelja predlažući falus. Neće li Crkva tu imati neki prigovor? - i on se naginje prema biskupu koji na tren kimne svojom kapom, oklijeva, ali na kraju preporuča da se napravi golubica Svetog Duha čime bi stvar bila prihvatljivija. Isto tako, general predlaže da rečena oznaka bude obojena nacionalnim bojama.
Nekoliko drugih prijedloga te vrste dopuštaju nam da pomislimo da će vrlo brzo uspjeti doći do postizanja onoga što se u takvom slučaju zove konkordat.
Upravo tada dolazi do kazališnog obrata. Jedna se od djevojaka, čiju sam vam ulogu prešutio u ovom komadu doista natrpanom značenjima, pojavljuje na sceni, još uvijek bez glasa od uzbuđenosti zbog onoga što joj se upravo dogodilo. To je ni više ni manje nego ovo - lik koji je prijatelj i spasitelj prostitutke koja je postala revolucionarni simbol, lik vodoinstalatera dakle, u kući ga svi poznaju, došao je k njoj i zatražio sve što je potrebno da bi postao sličan liku policijskog načelnika.
Opće uzbuđenje. Stezanje grla. Na kraju smo naših muka. Sve je ovdje, uključujući i periku policijskog načelnika, koji se čudi - *Kako ste znali?* Odgovaraju mu - *Samo ste vi vjerovali da nitko ne zna da nosite periku.* Lik se dakle odijeva u sva obilježja načelnika, čija je figura doista herojska figura drame.
Tada prostitutka čini kretnju kao da mu baca u lice, nakon što je odsjekla ono s čime on, kaže ona sramežljivo, neće više nikad nikoga razdjevičiti. Na to policijski načelnik, koji je bio skoro na vrhuncu svoga zadovoljstva, ipak čini pokret da provjeri je li mu ona stvar još na mjestu. Doista jest, i njegov je prelazak u stanje simbola u obliku predložene faličke uniforme odsad postao nekoristan.
Zaključak je, naime, potpuno jasan.
Taj subjekt, koji predstavlja jednostavnu želju, želju u čistom stanju, ta potreba koju čovjek ima da se pridruži, na način koji se može direktno i autentično izvršiti, svojoj vlastitoj egzistenciji, svojoj vlastitoj misli, onoj vrijednosti koja nije različita od njegovog mesa - taj subjekt, koji ovdje predstavlja čovjeka, onoga koji se borio da ono što smo dosad nazivali bordelom ponovno pronađe svoju ravnotežu, svoju normu, svoje svođenje na nešto što bi se moglo prihvatiti kao potpuno ljudsko - on se u to uklapa, nakon što je iskušenje prošlo, samo pod uvjetom da bude kastriran.
To jest, da učini da falus ponovno bude promaknut u ulogu označitelja, kao ono nešto što može dati ili oduzeti, udijeliti ili ne udijeliti, ono što se onda miješa, i to na najeksplicitniji način, sa slikom samog stvoritelja označitelja, s *Ocem nebeskim*, s onim iz *„Oče Naš koji jesi na nebesima"*. Tu završava komedija. Je li ona svetogrdna? Je li komična? Naglasak možemo staviti po našoj vlastitoj volji.



Ilustrirano izdanje
Balkona

Tekst sastavio J.A. Miller. Prava pridržana.

Preveo s francuskoga: Srđan Rahelić

1 Kako u francuskom originalu ovdje stoji l'Idéal du moi, to bi se moglo prevesti i kao Idealno ja i kao Ideal-ja. (nap. prev.)
2 Crvena kapa, kakve su nosili revolucionari 1789. godine. (nap. prev.)

30 godina ... nesumnjivo jedno od vodećih imena francuskog kazališta ... od siječnja 1998 umjetnički direktor kazališta *Gerard Philippe Saint Denis* ... buntovnik s razlogom ... za njega senzibilitet i estetika neodvojivi su od političkog osvješćenja ... iz pustolovine u pustolovinu prate ga oni za koje Nordey voli podvući „mi“ ... zanimanje za svijet koji „previre tu, negdje pored nas“... Brojni su razlozi zbog kojih se osjećam blisko ovom umjetniku kojem sam asistirala na dva projekta. Razgovor smo vodili u veljači 1997, u stanki između rada na operi „Pierrot Lunaire“/“Slavuj“ i predstave „Bio sam kod kuće i čekao da kiša počne padati“ Jean-Luc Lagarcea...



Stanislas Nordey
Najviše me zanima jezična konstrukcija

Razgovarala: Tanja Aćimović

Od tvog boravka u Zagrebu 1995. godine i predstave „14 varljivih prizora“...

Stanislas Nordey: ...protekla je cijela pustolovina vezana uz „Theatre des Amandiers“. Prihvatio sam angažman na tri godine kao redatelj i zamjenik umjetničkog direktora tog kazališta. Za mene je to bio način povezivanja prethodne kazališne generacije i moje, jer rasprava koja se vodila u to vrijeme u Francuskoj između starije i mlađe generacije kazališnih umjetnika činila mi se sterilna i nekonstruktivna. Kako je **Jean-Pierre Vincent** bio moj profesor na „Conservatoire d'Art Dramatique“ i dobro smo se slagali, našao sam se pored njega, **Georgesa Aperghisa** i **Jean Jourdheuila** u umjetničkom vodstvu toga kazališta. Za ove tri godine režirao sam **Genetov** „Splendid's“, **Mullerov** „Cement“, „San Ivanjske noći“, „Svadbu“ Wyspianskog, a uskoro počinjemo sa „Svađom“ (La Dispute) **Marivauxa** i „Prepirkom“ (Contention) **Gabilyja**, i to će biti moja zadnja predstava. Jedno divno iskustvo koje mi je omogućilo da uspostavim kazališnu trupu. U Francuskoj smo odavno izgubili taj običaj. Možda se u tome i krije pogreška koju sam počinio dolaskom u instituciju. Ja ne vjerujem u trupe vezane za



kazališta, vjerujem u trupe vezane za umjetnike. Trupa vezana za kazalište je uspavana, puna je propusta, i rijetko dinamična. U mom slučaju, ljudi koje smo pozvali u angažman kazališta „Amandiers" radili su sa mnom godinama, a ovdje su postali dijelom trupe kazališta, a ne samo moje. Angažirani na godinu dana, radili su sa mnom, sa Jean-Pierreom i animirali različite vrste radionica. U samom početku napravio sam pogrešku, nisam ih zadržao kao skupinu vezanu uz moj identitet, tako da su se u jednom trenutku našli među različitim strujama i nisu više znali koga slijediti, mene, Jean-Pierrea, kazalište ili druge umjetnike. Cijelo iskustvo bilo je vrlo interesantno, omogućilo mi je vidjeti iznutra funkcioniranje kazališta, razumjeti ga, uobličiti neke komponente u smislu rukovođenja kazalištem.

Tako si izgradio odnos prema instituciji?

S. Nordey: Nisam se nikada plašio institucija, one su same po sebi dobra stvar. Mislim da u Francuskoj imamo sreću jer imamo vrlo jak sistem institucija koji podrazumijeva narodna kazališta, nacionalne dramske centre, nacionalne scene itd. Međutim nije dobar način na koji se rukovodi tim kućama, nedovoljno je umjetnika na rukovodećim mjestima. Na primjer, na čelima nacionalnih scena sjede administrativni ljudi, a čak i neki umjetnici postaju nešto drugo na takvim funkcijama. Po mom mišljenju takva bi mjesta trebala biti inovativna i koristiti se za istraživanja, na taj način opravdalo bi se njihovo postojanje. Osim toga, u Francuskoj kazališna produkcija se radi uvijek po istom modelu, onom koji su uveli osamdesetih godina **Chereau** i njegova generacija. Postoji samo jedan način rada na predstavi: probe traju dva mjeseca, predstava je na repertoaru mjesec dana, a zatim kreće eventualno na turneju. Produciranje i difuzija po istom modelu napravili su da danas postoji nešto što podsjeća na „školu", a negativna posljedica primjene „školskih" pravila je u nemogućnosti raznolikih kazališnih radova da se uklope u sistem. To je uistinu veliki problem. Iz istih razloga nije bilo moguće organizirati difuziju moje predstave „Leti, moj zmaju" (Vole, mon dragon), budući da nije trajala između 1h30 i 2h50. **Olivier Py**, s predstavom „Sluškinja" koja je trajala 24h susreo se sa istim problemom... Nakon tri godine, ne odlazim razočaran iz institucije. Razmišljam više o tome kako bih je mogao uzdrmati, promijeniti, donijeti nove odgovore i zbog toga sam se i kandidirao za umjetničkog direktora kazališta „Gerard Philippe" u Saint Denisu...

Na osnovi svega što govoriš može se zaključiti da je za tebe uloga redatelja dostigla jednu zrelost, odnos i odgovornost prema društvu u kojem živi od jednake je važnosti kao i njegov odnos prema stvaralaštvu?

S. Nordey: Ja sam oduvijek razmišljao na taj način, odnos kazališta i društva poimao sam u širem kontekstu. Sa izuzetkom samog početka moje karijere, budući da, po tom pitanju, postoji veliki problem u obrazovanju mladih glumaca u Francuskoj. Ja sam došao klasičnim putem u kazalište, preko Konzervatorija, a taj tip obrazovanja ne koncentrira se na produbljivanje odnosa s publikom, ne zna što je to animacija, susret s publikom, ne zna uistinu što je publika. Ja sam već od svojih prvih redateljskih iskustava počeo eksperimentirati na tom polju, graditi odnos s gledateljem prije i poslije rada na predstavi, a ne samo za vrijeme predstave. I prirodno je da, postavljajući si takva pitanja, postavlja se i pitanje umjetničkog vodstva kazališnog prostora.

Voditi jednu kazališnu kuću nije jednostavno. Najveća umjetnička udobnost bila bi stvarati kao „plaćenik", ići od kazališta do kazališta, dok preuzimanje kazališnog vodstva može biti opasno upravo u smislu umjetničkog „razgoljenja".

Tvoj odnos spram kazališnog teksta, u odnosu na ono što si do sada radio... način izbora...

S. Nordey: Ovako gledajući unatrag nije lako pronaći veze... Svi ti tekstovi različiti su jedni od drugih. Izabrao sam ih iz nužnosti koju sam osjetio u danom trenutku, nikada nisam kalkulirao, niti sam rekao sebi „To bi bilo dobro sada režirati". Napravio sam to samo u slučaju „Sna Ivanjske noći". U vrijeme kada je u

Od klasičnih tekstova udaljava me to što je gramatička i stilistička konstrukcija čvrsto usidrena u vremenu, vokabular i značenje riječi ne, nego način na koji se rečenice artikuliraju u kontekstu

Shakespeare:
San Ivanjske noći
Foto: Marc Enguerand

Brechtovu „Svetu Ivanku", no institucija me je odvratila od toga pod izgovorom da traje dugo, da bi možda bilo bolje postaviti **Shakespearea**, budući da je već bio na repertoaru kazališta itd. Tu sam upao u zamku institucije, slegnuo ramenima. Na takvo što moguće je ponekad kompromisno pristati, ali ne često. Rezultat tog kompromisa je jedna dopadljiva predstava, ali koja mi i ne sliči previše. Kod svih drugih tekstova zajednička točka je ta nužnost, a ona je proizašla iz činjenice da su svi ti pisci na određeni način kada su pisali ta djela bili isključeni iz društva, svatko iz različitih ili ponekad sličnih razloga. **Heiner Müller, Pasolini, Herve Guibert**... Zajednički su im bijes i gnjev. Jedna vrsta osebujne siline prolazi tim pismom. Druga zajednička točka je suvremenost tih tekstova. Meni osobno bliži su tekstovi napisani danas nego klasični tekstovi. Ne radi se ni o kakvoj moralnoj odluci, premda se nakon rada može govoriti o pristupu i teoriji. Zbog iste sklonosti bliže mi je suvremeno slikarstvo i suvremena glazba, dirljivije mi je ono što se piše, slika i komponira sada, jer je dijelom previranja u svijetu sada, tu, pored mene. Svi tekstovi na kojima sam radio u sebi podrazumijevaju priču u Priči, odnosno osobne priče u povijesnim pričama. Pasolinijeva „Bestia di stile" govori o češkom pjesku u povijesnom kontekstu između 1923. i 1968. godine, „Pylade" govori o Italiji šesdesetih, „Calderon" o Španjolskoj pod Francom, „Cement" o Rusiji dvadesetih godina, „Leti, moj zmaju" o početku bolesti AIDS-a u Francuskoj. Čak i u **Llamasovim** „Prizorima" brojne su povijesne činjenice, u „Svadbi" također. Spoj poetskog i političkog za mene je od presudne važnosti. Teško bih mogao postaviti **Racinea** na primjer...

Nije istina da suvremeni dramski pisci mogu stvarati u svojoj sobi, u nekom svom kutu, a da nisu neposredno suočeni i nužno vezani za instituciju ili konkretnu buduću predstavu

F... zato što se tu radi samo o retorici?!

S. Nordey: Da. Iako, naravno, kod njega postoje i druge stvari. Isto tako nikada ne bih radio samo tekstove propagande, neophodan mi je taj spoj.
Nedavno sam se pitao zašto sam tako rijetko radio na francuskim tekstovima, počeo sam čitati, istraživati, i došao sam do tekstova **Jean-Luca Lagarcea** i Didiers-Georgesa Gabilyja. U ovom slučaju radi se o želji, ali i o ljubavi na prvi pogled. A vjerojatno ti tekstovi nose u sebi i ono što kod mene uvjetuje stvaralačku nužnost.

F Tekst, govoreći strogo lingvistički, čak i vizualno, za tebe je od iznimne važnosti. Odnos je jasan. Ti si uvijek egzaktan, vjeran onome što je napisano.

S. Nordey: Zbog toga me to, „nazovimo klasično", spisateljstvo manje privlači. Teško mogu identificirati, ne toliko vokabular, koliko konstrukciju klasičnog pisma. Protu-primjer ovom pravilu bio bi **Marivaux**. „La Dispute" je tekst bez ijednog znaka klasicizma, avangardistički u toj mjeri da se kada smo ga postavili na scenu mislilo da smo ponovno napisali tekst. Od klasičnih tekstova udaljava me to što je gramatička i stilistička konstrukcija čvrsto usidrena u vremenu, vokabular i značenje riječi ne, nego način na koji se rečenice artikuliraju u kontekstu. Različito se govorilo prije dva stoljeća nego danas. Čuti takav govor danas ne dopušta mi ući u jednu realnost. Prethodna generacija kazališnih redatelja već je obilato izvršila reviziju klasičnih tekstova, stavili Molièrea ili nekog drugog klasičnog pisca u moderni kontekst. To me, doista, ne zanima. Svejedno mi je može li se neki Čehovljev komad danas smjestiti u psihijatrijsku bolnicu ili ne, za mene su to ideje kazališne režije. Sigurno se mogu smjestiti i u mesnicu, u automatsku praonicu ili negdje drugdje. Ono što me najviše zanima je jezična konstrukcija. Lagarce je u tom smislu izvrstan, na putu između govora i pisma, vrlo je blizak načinu na koji začinjemo misao. Pismo odražava misao, a način razmišljanja diše kroz spisateljstvo. Mislim da danas ne možemo pojmiti svijet na isti način kao prije tri stoljeća.

F Način na koji ćemo pojmiti svijet modificira način na koji ćemo ga predstaviti ili o njemu govoriti?!

S. Nordey: Vjerujem.

F Vratimo se dvadesetom stoljeću i kazališnom tekstu dvadesetog stoljeća... Općenito u umjetnosti odražavaju se promjene u društvu, političke, povijesne, moralne... Misliš li da se u kazalištu može govoriti o pravcima, na isti način kao u slikarstvu na primjer?

S. Nordey: Jedan od pisaca koje sam namjeravao postaviti na pozornicu je **Beckett**. Mislim da je on jedna vrsta granice ili okretišta u dramskom spisateljstvu dvadesetog stoljeća, može se govoriti o prije Becketta i poslije Becketta. Ne mislim da su svi pisci poslije Becketta pisali na isti način, ali činjenica da je Beckett pisao, kazališni tekst nije mogao ostati ono što je bio prije. I prije njega bilo je sjajnih tekstova, od **Horvatha** pa do **Brechta**. U ovakvom pregledu ne možemo zanemariti važnost Brechta. Vjerujem da je Brecht, s početka svoje spisateljske karijere, kada je pisao „Baal" i „Jungle de ville", nastavio takav oštri i iscrpni istraživački rad, mogao je postati ta pokretna spona. Zahvaljujući njemu dogodio se bitan pomak u kazališnoj režiji, dok u spisateljstvu, zbog nedostatka želje, hrabrosti ili nečeg drugog nije se smjestio kao figura nego je ostao do neke mjere konvencionalan, post-shakespearianski.

F A poslije Becketta, što se za tebe događa u suvremenoj drami?

S. Nordey: Za mene dva najvažnija lika su Müler i Pasolini. Mislim da je Heiner Müller taj koji je dovršio ono što je inicirao Brecht, produžio, produbio i afirmirao. Gabily, na primjer, piše pod velikim Müllerovim utjecajem. Postoje i neki „propušteni sastanci" kao u slučaju Pasolinija. Sjećajem okolnosti nedovoljno čitan



S. Wyspianski: *La noce*
Foto: Marc Enguerand

i izvoden, nije imao priliku poslužiti kao referenca... U Francuskoj imamo veliku nesreću da većina naših velikih pisaca umiru prije četrdesete godine: Gabily, **Koltes**, Lagarce... Paradoksalna činjenica, budući da stvaralačku putanju jednog pisca čine zajedno: rani radovi, kao i drugi vezani za druge periode života. Postoji jedan proces koji je kod Gabilyja vrlo jasan. Njegova zadnja dva djela visoko su na uzlaznoj putanji, odišu zrelošću, osjeća se da je počeo stvarati svoja temeljna djela, i u tom trenutku odlazi. Tri posljednja Lagarceova djela daleko su ispred ostalih. Točno je da je Koltes odmah snažno zakucao na kazališna vrata, no možda bi tek nakon „Roberta Zucca" napisao svoje remek djelo...

Da li to možda podrazumijeva hitnost izraza, hitnost pred krajem koji neminovno slijedi, kao u slučaju mladih pjesnika...

S. Nordey: Da, sigurno... Govoreći o Pasoliniju govorilo se o „očajnoj životnoj snazi"... Mislim da postoji još jedan problem u širem kontekstu, vezan također za instituciju. Kazališni pisac u Francuskoj nije dovoljno uvažen. Kazališta upućuju vrlo malo narudžbi piscima. Mislim da bi jedan kazališni pisac mogao pisati mora biti suočen ili sa institucijom ili s trupom. Molière je pisao za svoju trupu, ili u određenom slučaju radilo se o narudžbi. Racine i Shakespeare također. Postojala je uvijek neposredna, trenutna nužnost. Nije istina da suvremeni dramski pisci mogu stvarati u svojoj sobi, u nekom svom kutu, a da nisu neposredno suočeni i nužno vezani za instituciju ili konkretnu buduću predstavu...

A što je s tekstovima koji nisu pisani za kazalište?

S. Nordey: Romane, prozna remek-djela možemo pisati u svojoj sobi...
Snaga velikih kazališnih djela je s jedne strane u neposrednosti i trenutačnosti, mogućnosti da čujemo svoje napisane riječi i da one bude izrečene, kao u slučaju Molièrea ili Shakespearea. S druge strane, kazalište omogućava ostvarenje jednog „ludog sna": iste riječi, napisane da bi bilo javno izgovorene, koje prepričavaju život, djelimično ga sublimirajući, jednog dana bit će utjelovljene na pozornici. **Claudel** je izvrstan primjer u ovom slučaju.
Osnovna razlika između romana i dramskog teksta je u tome da je dramski tekst napisan da bi bio javno izgovoren. Iz istog razloga adaptacije romana nisu za pozornicu, nego je to pismo napisano s namjerom da bude pročitano intimno, u bliskosti s piscem. Pogreška je od toga napraviti javni iskaz. Po meni i ovdje se radi o idejama kazališne režije. Snaga kazališnog pisma je da ono automatski postaje politički iskaz... Kada odlučim da postavim djelo nekog pisca na pozornici, a koje je napisano za pozornicu, automatski postajem njegov govornik (porte-parole). Pitanje izbora je odlučiti se za Pasolinija a ne Célinea, ili Heinera Müllera a ne **Prousta**.

Kazališni prostor je ujedno i politički prostor. U diktaturama prva mjesta koja se zatvaraju su kazališta

U kazalištu se čovjek obraća čovjeku kao građaninu?

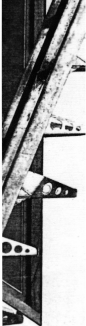
S. Nordey: Kazališni prostor je ujedno i politički prostor. U diktaturama prva mjesta koja se zatvaraju su kazališta. U širem smislu, budući da smo mi, kazališni umjetnici, govornici nečijeg pisma i misli, moramo imati pogled i stav spram društva i političkog svijeta koji nas okružuje. Mislim da umjetnik mora biti izvidnik u oprezu pred previranjima koja ga okružuju... A zašto? Zato jer obavlja analizu misli. Kada radim na jednom tekstu analiziram misli jednog čovjeka da bih ih mogao restituirati. Na isti način analiziram misli društva i političara. U potpunosti sam uvjeren u ulogu umjetnika u društvu mnogo šireg značaja od uloge jednostavnog zabavljača.

FRANK O. GEHRY

Piše: Ljubomir Mišćević



EKSPERIMENTALNE IMPROVIZACIJE ARHITEKTURE

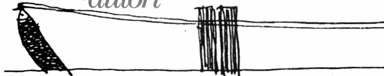


Kao pretežit dio reakcije na primat strukturalizma i semiotike u književnoj kritici, u sedamdesetim se godinama razvila dekonstrukcija kao teorija o jeziku i književnosti. Njene izvorne premise formulirao je francuski filozof i kritičar **Jacques Derrida**. Ono što najjače označava dekonstrukciju je njena predodžba o tekstualnosti, pogled na jezik koji ne postoji samo u književnosti, već i u govoru, povijesti i u kulturi. Za dekonstruktiviste jezik je sve. I svijet za sebe je "tekst"...

Dekonstrukcija se često krivo shvaća kao odvajanje konstrukcije ili razaranje. Dekonstruktivistička arhitektura ne proizlazi iz postavki suvremene filozofije poznate kao "dekonstrukcija", jer se svom snagom koncentrira na visoke vrijednosti harmonije, jedinstva i stabilnosti. Umjesto različitih pogleda - predodžbi o konstrukciji - stvara izgled i prostor koji je istinski odnos prema strukturi.

Arhitektura, dizajn, slikarstvo, kiparstvo, video, kompjutorska grafika i prostor (cyberspace) vizualni su mediji i izvedbene umjetnosti kao što je to i književnost kroz dramsku umjetnost. Arhitektura samog kraja ovoga stoljeća estetski graniči s oblikovnom anarhijom. Za razliku od sredine stoljeća koje obilježavaju litanije "izama", od modernizma, postmodernizma, regionalizma prema neomodernizmu i dekonstruktivizmu, danas - u suvremenom pluralizmu, vodeći se arhitekti ne vole identificirati s pojedinim stilom, jedino u (vrlo rijetkim) slučajevima ukoliko stil nije dio njihova osobnoga pristupa arhitekturi. Ipak, iako je *stil* teška riječ, većina arhitekata kao i drugih kreativnih profesionalaca voli stilsko određenje svoga stvaralaštva, jer ono olakšava osiguranje izvjesnog mjesta u literaturi o povijesti arhitekture. Složenost stanja je u činjenici da suvremena arhitektura nema jedan univerzalan stil niti jasno usmjerenje. Osobno osjećam da je to velika sreća, jer su otvorena vrata traganju za izvornom arhitektonskom misli i interpretacijom (izvedbom - materijalizacijom), koja bi trebala suzbiti euforiju plagiranja trendova, od žalosnog i silovitog povratka povijesnih stilova pa čak i egzotičnih eklekticizama - kao što je to bilo i na samom kraju devetnaestoga stoljeća, pa sve do presterilnog, purističkog neomodernizma koji je ponekad posljedica "linije manjeg otpora" prema trendu oblikovne redukcije i minimalizma.

U intrigantnoj knjizi **Charlesa Jencksa** *Jezik postmoderne arhitekture* ("The Language of Post-Modern Architecture") iz 1977., s genealogijskim stablom pregršti novih arhitektonskih "izama", arhitekt i dizajner **Frank O.Gehry** još se ne spominje. Već pet godina kasnije, Jencks u svojoj najvećoj slikovnici *Tekuća arhitektura* ("Current Architecture", 1982.) Gehryju posvećuje nekoliko stranica i više ilustracija. Iako još uvijek nije mogao definirati "što se zapravo događa", Gehryjeva je ostvarenja smjestio u poglavlju o post-modernom prostoru opisujući ih gotovo standardnim kritičarsko-ironičnim načinom, ali ipak kao posljednji - najnoviji primjer uz podnaslov "polu-forme i strukturirana iznenađenja"...



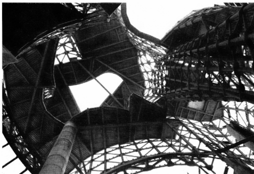
Gehrijeva skica mosta koji povezuje nebodere na Manhattanu, a koji drži golema riba.

Godine 1989. tiskana je knjiga *Dekonstrukcija* ("Deconstruction") Andreasa Papadakisa, **Cathrine Cook** i **Andrewa Benjamina**, koja je do danas najveći monografski pregled dekonstruktivističke arhitekture. U knjizi su protumačeni izvori konstruktivizma (projektima ruskih prethodnika **Jakova Černikova, Ivana Leonidova, Vladimira Tatlina, Aleksandra Rodčenka, Konstantina Meljnikova**, braće Vesnin i drugih), teorijske i filozofijske postavke (s pedesetdva aforizma za predgovor Jacquesa Derrida i razgovora koji je s njim vodio **Christopher Norris**), odnos dekonstrukcije i umjetnosti, a u poglavlju o dekonstrukciji i arhitekturi Charles Jencks u tekstu naslova *Dekonstrukcija: užici odsutnosti*, ozbiljnije analizira dekonstruktivistički stil i djelo Franka Gehryja. Ukoliko zaista postoji neomoderna arhitektura, kako to mnogi arhitekti i kritičari tvrde za događanja u posljednjih dvadeset godina, a nazivaju ih dekonstrukcijom ili post-strukturalizmom, ona se mora temeljiti na novoj teoriji i praksi modernizma. Modernistički elitizam i apstrakcija dovedeni su do krajnjeg pretjerivanja sada već poznatim motivima, zbog čega ih Jencks i dalje naziva "kasnim". U međuvremenu izdao je knjigu *Kasna moderna arhitektura* ("Late Modern Architecture") 1980. Činjenica dekonstruktivističkog pokreta u arhitekturi napokon je prihvaćena. Odražavajući promjene u književnosti šezdesetih godina (**Roland Barthes**) i filozofiji (Jacques Derrida), pokret najopsežnije razvija arhitekt **Peter Eisenman** teorijom i praksom ne-klasičnog, de-kompozicijskog i dis-kontinuiteta.

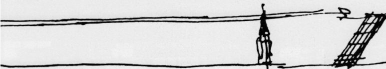
Iako se može činiti apsurdnim da se građenje temelji na solipsizmu i skepticizmu, arhitektura je oduvijek odražavala općenite kulturne vrijednosti, pa ako su i pomodne, motiviraju je kao i druge umjetnosti.

Frank O.Gehry razvio je kasno-moderni apstraktan izričaj, najjasnije i najprije izražen radikalnim preoblikovanjem - dekonstrukcijom svoje vlastite kuće u Santa Monici 1979., koju on naziva "glupom malom kućom sa šarmom", dok je **Kenneth Frampton** u knjizi *Moderna arhitektura - kritička povijest* ("Modern Architecture: A Critical History", 1980.) naziva "antikućom" i pravim subverzivnim elementom u samodopadnoj dekadenciji američke populističke arhitekture, podsjećajući na "antisliku **Marcela Duchampa**.

Za časopis "Progressive Architecture" Gehry je vodeći američki avangardist, a najugledniji kritičar arhitekture "The New York Timesa", **Paul Goldberger**, opisuje ga kao arhitekta koji "žonglira na žici koja arhitekturu dijeli od umjetnosti, ali uspijeva da nikada ne padne s nje".



Krovna konstrukcija zgrade Guggenheim muzeja u Bilbaou Foto: Piers Gough



Prema današnjoj produkciji može se govoriti o širokoj rasprostranjenosti dekonstruktivističke estetike. Poput post-punk glazbe to je neformalni stil koji apelira na bitno, na bitan nesklad, efemernost i nepretencioznost. To je stil za svakodnevni ulični život i u tom je smislu nasljednik modernizma Duchampa i **Le Corbusiera**. **Eleanor Lynn Nesmith**, autorica knjige *Instantna arhitektura* ("Instant Architecture", 1995.), rastući opus "vrhunskih hit kompozicija" Gehryja opisuje srodnim **Bruceu Springsteenu** i(li) progresivnoj grupi **R.E.M.** Arhitekturu **I.M. Peia** zbog dosljednih i predvidivih, premda modernih glazbenih brojeva s **Frankom Sinatrom**, a arhitekturu Petera Eisenmana s grupama masa koje se od projekta do projekta ne razlikuju uspoređuje sa grupom **The Grateful Dead**.

Gehryjeva metoda dekonstrukcije ponekad je gotovo literalna. Nakon što će smrskati postojeću građevinu u dijelove, ostaviti elemente svoga dizajna nedovršenima, kao s kartonskim namještajem napraviti estetsku vrijednost od grubih, izmrvljenih površina.

Prva značajna izložba o mogućem novom stilu dekonstruktivističke arhitekture na kojoj je projektima sudjelovala vodeća sedmorica odabranih autora; Frank O.Gehry, Peter Eisenman, **Zaha Hadid**, **Rem Koolhaas**, **Daniel Libeskind i Bernard Tschumi**, postavljena je u Muzeju moderne umjetnosti (MoMA) u New Yorku 1988.

Ova je izložba podsjetila na povijesnu izložbu održanu 1932. u tadašnjem MoMA, koju su postavili mladi arhitekt **Philip Johnson** i **Henry-Russell Hitchcock**, povjesničar arhitekture pod nazivom "Moderna arhitektura: međunarodna izložba", čije vrijednosti su i danas predmetom raspravljanja. Devetorica autora; **Frank Lloyd Wright**, **Walter Gropius**, **Le Corbusier**, **J.J.P. Oud**, **Mies van der Rohe**, Raymond M. Hood, Howe & Lescaze, Richard Neutra i **braća Bowman**, predstavljeni projektima i ostvarenjima, potvrdili su da je moderna arhitektura stil točno definirane estetike, a američki su gradovi postali prostor iskušenja ovog radikalno novog pristupa privlačnog zbog bijelih zidova, kroma, čelika, stakla i slikovitog doživljaja arhitekture poput stroja. Danas kada se modernizam vraća u raznim derivacijama, nitko ne želi biti označen pripadnikom internacionalnoga stila...

Kao kurator izložbe o dekonstruktivističkoj arhitekturi, **Philip Johnson** je uz suradnju **Marka Wigleyja** i nakon pedesetsedam godina obavio izvrstan posao prihvaćanjem te obveze i tekstom predgovora kataloga.

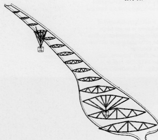
Ovom izložbom, govori Philip Johnson, nije postavljen isti cilj kao 1932: "Ne radi se o deklaraciji novoga stila... Dekonstruktivistička



Američki centar u Parizu



Santa Monica Place, 1973-80.



Gehryjev prijedlog za Millenium Bridge Competition

arhitektura nije novi stil, ne reprezentira pokret, nije niti vjerovanje. Nema "tri pravila" uskladenja. Nije niti grupa "sedam arhitekata". To je spajanje rada nekoliko važnih arhitekata od 1980., koje pokazuje sličan pristup s vrlo sličnim formama kao posljetkom. To je povezivanje sličnih napora iz različitih dijelova svijeta... Forme su neizbježno povezane s prethodnicima, vjerojatno nije nepoznato da nove forme dekonstruktivističke arhitekture osluškuju ruski konstruktivizam drugog i trećeg desetljeća ovoga stoljeća. Fasciniran sam međusobnim oblikovnim sličnostima između arhitekata na ovoj izložbi, s jedne strane i ruskog pokreta s druge strane".

Gehryjeva retrospektivna izložba koja je u vodećim sjevernoameričkim muzejima bila postavljena od 1986. do 1988., impresionirala je kritičare i posjetitelje. Devedesetgodišnji obožavatelj Gehryjeve arhitekture, doajen Philip Johnson izjavljuje: "Frank je jedinstven po svojoj strasti uporabe neobičnih oblika koja u nama potiče intuitivnu reakciju, što nikom drugom ne polazi za rukom. Njegove građevine šokiraju, ali pružaju neobjašnjiv osjećaj zadovoljstva".
Gehryjevu arhitekturu čini jedinstveno prepoznatljivom skulptoralna ekshibicija, plastičnost koja plijeni koncentraciju prostornoga opažanja. Njegovi su projekti i ostvarenja poput jazz improvizacija koje su neponovljive zbog neočekivanog razvoja i završetka. Baratanje mjerilom, bizarna uporaba materijala, uz svu složenost oblika i prodora masa uvijek se rješava vrhunski oblikovanim detaljima.
Dekonstrukciju svoje kuće s tradicionalno oblikovanim pročeljima izvodi prodorima kosih ostakljenih ploha, plohama valovitoga lima i žičanog pletiva koje u to vrijeme postaju njegov zaštitni znak. Dekonstrukciju izvedenu kroz tri faze s dvoje suradnika Gehry je izvodio u razdoblju od deset godina (1978.-88.). Nižu se projekti i ostvarenja obiteljskih kuća u kojima primjenjuje iskustvo projektiranja i izvođenja. Obiteljska kuća, Santa Monica 1978. (projekt), kuća Schnabel, Brentwood, 1986-89.
U Americi se upravo izvode mnogobrojni Gehryjevi projekti. Sveučilišta, istraživački instituti i najugledniјe tvrtke kao da se natječu u reprezentaciji s ponekim njegovim projektom ili ost-



Obiteljska kuća, Santa Monica, 1978-1988.

varenjem. Sveučilišta Iowa, Yale, Toledo, Minneapolis, ... tvornica namještaja "Herman Miller", institut za psihijatriju u New Havenu, ...

Arhitektima su osim nagrada posebno draga i javna priznanja ponuđenim projektima.

Gehry je pobijedio na natječaju za Koncertnu dvoranu Walta Disneya u okviru Muzičkog centra u Los Angelesu (projekt 1988./89.), ali ostvaruje sve više naručenih projekata.

Ostvarenje projekta kompleksa uz Madison Square Garden u New Yorku s neboderom od osamdeset katova inspiriran Brancusijevim skulpturama, odgođeno je zbog negativnih tendencija na tržištu poslovnog prostora, ali neboder u Clevelandu se dovršava. Pravni fakultet u Loyoli vrlo je vrijedno ostvarenje, umjereno opterećeno dekonstruktivističkim konceptom i autorovim zaštitnim znakovljem, Los Angeles, 1981.

Naučivši ponešto od Las Vegasa, bukvalnom - predmetnom vizualnom komunikacijom - kao s cehovima, označava namjenu pojedinih sadržaja i njihovu pripadnost mikrolokaciji. Tako je mlaznim lovcem postavljenim na pročelju (u ovom slučaju prema ideji svojega malog sina), označen Zrakoplovni muzej u Santa Monici 1982.-84. U kući Norton, smještenoj u prvom redu uz plažu, koristi ideju lifeguard osmatračnice za radnu sobu vlasnika scenarista, Venice Beach, 1984. U interijeru bara "New York Bagle" u Los Angelesu, horizontalno je ovješena iznad šanka velika maketa Chrysler nebodera s Manhattana. Ispred restorana "Fishdance" u japanskoj luci Kobe (1986.) velika je žičana skulptura ribe, a jedna druga velika riba manje simbolične vrijednosti, nosač je skiciranog fantazmagoričnog mosta koji povezuje nebodere Manhattana.

Zgrada tvrtke za proizvodnju optičkih instrumenata Chiat, Venice, 1984.-91., poznata je po okomito postavljenom dalekozoru koji je portal ulaza i koji spaja dva kontrastno oblikovana volumena - jednog ekspresivnog poput skulpture obloženog metalnim pločama i drugog koji je oblikovan poput stambene zgrade moderne s pročeljem u bijeloj žbuci.

Za poznatu međunarodnu tvrtku namještaja "Vitra" Gehry potpisuje zgradu za upravu i razvoj s tvorničkim muzejem u Weilu na Rajni, 1989., i zgradu "Vitra centra" u Basel-Brisfeldenu 1988./1992.-94.

U Parizu, u parku de Bercy uz Senu, završen je Američki centar sa izvođačkim, izložbenim i stambenim prostorima 1994. Zgrada Gehryjeve estetske ideologije, zakrivljenih bridova od žbuke i metala, zadobila je čak i simpatije Parižana, potvrdivši da ni u slučaju velikih investicija autor neće razočarati.

Nedaleko od Pariza, u gradiću Marne-la-Vallée, 1992. po Gehryjevom projektu izveden je trgovački centar i rodeo klub u sklopu Euro Disney parka.

Duhovit i zaljubljen par "Ginger i Fred" odnedavno živi u Pragu. To je koautorska uglovnica Franka O.Gehryja i **Vladimira Milunića**, arhitekta našega podrijetla. Zgrada osiguravajućeg društva National Nederlanden prva je na listi od deset najboljih dizajnerskih ostvarenja 1996. u izboru časopisa "Time". Iako su je Pražani navodno u pogrdnom smislu nazvali po Ginger Baker i Fredu Astaireu, smatrajući je "injekcijom holivudskog kiča", zgrada je na svoj način elegantna, oblikovana uzbudljivim linijama, a fina plastika žbuke pročelja kao da odražava valove Vltave na čijoj je obali smještena. Ideja o umjetničkom centru na ovoj lokaciji potiče od **Vaclava Havela** koji je kao i arhitekt Milunić prvi susjed bivše prazne parcele. Zanimljivo je da je danas najpoznatiji francuski arhitekt **Jean Nouvel**, smatrajući prostor premalenim za autorsku suradnju, od projekta odustao, a Milunić je s velikim oduševljenjem prema svojem izvornom rješenju nastavio rad i izvedbu s Gehryjem kojem je osiguravajuće društvo kao međunarodnoj zvijezdi ponudilo posao.

U Guggenheimovom muzeju u Bilbaou, Španjolska (1991.-97.), i u spomenutim prostorima "Vitra" tvornice, galerije su koncipirane kao povezujući volumeni koji se prostorno prožimaju i omogućuju komunikaciju pojedinih izložbenih prostora i cjelina. Sve ove građevine doživljavaju se prije svega kao goleme skulpture, a ne kao arhitektura uobičajenih formi. U oblikovanju punih i providnih pročelja Gehry je postigao izrazit kontrast nasuprotnih pročelja na Zgradi umjetnosti Sveučilišta u

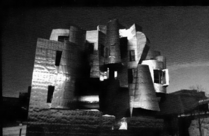
Kuća Norton, Venice beach, Los Angeles, 1984. Snimio: Ljubomir Miščević





Autobusna stanica, Hannover





Muzej umjetnosti
Frederick R. Wetsman,
University of Minnesota,
Minneapolis
Foto: Stjepan Hlača

Toledu, Ohio, 1990.-92. Po nekim elementima punih pročelja ova zgrada podsjeća na jedno od najnovijih ostvarenja - na Muzej umjetnosti u sklopu Sveučilišta u Minneapolisu, Minnesota, 1996.
Da je američka "tradicija dizajna zdrava i pluralistička tradicija" (**Paul Goldberger**), svojim radom potvrđuje i Gehry. Njegova duhovita dosjetljivost i kreativnost, već prije više od dvadesetpet godina na svijet donosi fascinantan dizajn *recycle* namještaja. Mogućnost uporabe kartonske ljepenke dobila je neslućenu dimenziju pretvaranjem u novi umjetnički oblikovan uporabni predmet. Niz elemenata namještaja izvedenih istom "tehnologijom", koje potpisuje Gehry, među kolekcionarima već su na vrlo visokoj cijeni, a do današnjih dana podjednako nadahnjuju škole dizajna i profesionalne dizajnere za daljnja istraživanja i dizajniranje proizvoda iz istog i općenito od otpadnih materijala.







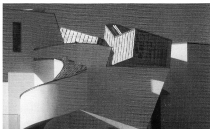
Ginger i Fred,
Prag, 1996.
Projekt u suradnji sa arhitektom Vladimirom Milunićem.



FRANK O. GEHRY

Poetski dizajner "ukočenog drva i metalnog pletiva" tvrdi da je "cijela ideja namještaja u pokretu i igri". To potvrđuje i posebno zanimljivim namještajem od svijanih drvenih traka inspiriranim sanducima za voće. Gehry je za Knoll Studio (koji proizvodi i namještaj najpoznatijih modernista "klasičara", **Mies van der Rohea i Marcela Breuera**) oblikovao cijelu obitelj stolaca, sofa i stolova.
Svojim dizajnerskim linijama koje u sebi nose štedljivost i mirnoću stila **Shekera**, a istovremeno svijanim drvom podsjećaju na **Thoneta**, Gehry je ušao u predivnu arenu u kojoj je namještaj arhitekata velikana poput **Charlesa Renniea Mackintosha, Franka Lloyda Wrighta, Waltera Gropiusa, Alvara Aalta, Charlesa i Raya Eamesa, ... Roberta Venturija, Marija Botte, ...**
Gehry se do sada nije ogledao kao scenograf. Pretpostavljam da bi se izrazito scenična skulptoralnost njegova vanjskog i unutarnjeg arhitektonskog prostora i dizajna namještaja vjerojatno reflektirala i na oblikovanje scenografije, čineći je prepoznatljivom na prvi pogled po kreativnoj dosjetljivosti, a istovremeno neodjeljivoj od potrebne funkcionalnosti. Gehry želi završiti svoje djelo, ali da djeluje nedovršeno. Više voli kvalitetu skice, eksperimentalnost i privid nečega što je "u tijeku", nego pretpostavku konačnog rješenja i dovršenosti.





Vitra - poslovna zgrada i muzej

Frank O. Gehry rođen je u Torontu 1929. Kao jedinog Židova u školi u Torontu djeca su ga zadirkivala i povremeno tukla. U svojoj sedamnaestoj godini s obitelji seli u Los Angeles, a u dvadesetim godinama kako sam kaže "u trenutku slabosti i na nagovor svoje prve žene" mijenja prezime Goldberg u Gehry, zbog čega mu je sada žao te pravo prezime namjerava povratiti. O tome da ga je "oduvijek privlačila teža strana života" svjedoči to što se zaposlio kao vozač kamiona kako bi mogao plaćati večernju umjetničku školu.
Studirao je u SAD na University of Southern California u Los Angelesu (1949.-51.) i poslijediplomski studij na Harvard Graduate School of Design (1956.-57.) te u Parizu (1961.). Od 1953. radi kao arhitekt i urbanist u nekoliko uglednih biroa u Atlanti, Bostonu i Los Angelesu, a od 1962. vodi svoj biro u Los Angelesu. Ostvario je obiteljske kuće, zgrade poslovno-stambene, komercijalne i industrijske namjene, a u posljednje vrijeme više vrlo zapaženih zgrada i kompleksa za kulturu, poput muzeja, galerija i koncertnih dvorana.
Frank O.Gehry već je vrlo dugo utjecajna i omiljena ličnost među studentima, teoretičarima arhitekture i investitorima i ne samo na američkom tlu. Uz mnogobrojne nagrade, 1989. godine Gehry je dobio Pritzkerovu nagradu za arhitekturu za životno djelo (koju mnogi nazivaju Nobelovom nagradom za arhitekturu). Ocjenjivački sud obrazložio je svoju odluku tvrdnjom da uz činjenicu što je Gehry "uvijek spreman za eksperimentiranje, posjeduje sigurnost i zrelost koji kao i kod Pabla Picassoa odolijevaju ograničenjima koja bi mogla stvoriti pohvalne kritike ili osobni uspjeh". Ovaj *enfant terrible* koji odbija odrasti, od šezdesete je godine života na vrhuncu stvaralaštva, a nakon tridesetgodišnje borbe za poslove i ugled radi na velikim projektima u SAD, Europi i Aziji.
Gehry izjavljuje: "Moj pristup arhitekturi je drukčiji. Pronalazim umjetnička djela i umjetnošću se služim kao izvorom nadahnuća. Nastojim se osloboditi bremena kulture i tražim nove načine u pristupu. Želim biti otvoren za sve. Ne postoje pravila, nema ni dobrog ni lošega. Zbunjuje me što je ružno, a što lijepo."
Izraziti skulptoralni senzibilitet Gehryjevog rada djelomično proizlazi i iz suradnje s **Claesom Oldenburgom, Anthonyjem Caroom i Donaldom Juddom**. Građevini prilazi kao skulpturi, kao prostornom kontejneru, prostoru svjetla i zraka, a manipulacija u unutarnjem prostoru zaseban je skulptoralni problem.
Vodeći arhitekti dekonstruktivisti u Los Angelesu; **Aaron Betsky, John Chase i Leon Whiteson**, svoje eseje izdaju u knjizi *Eksperimentalna arhitektura Los Angelesa* ("Experimental Architecture in Los Angeles", 1991.) i potpuno razumljivo odabiru Gehryja kao autora uvodnika.

Ljubomir Miščević je arhitekt i dizajner.
Na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, docent je na kolegijima Arhitektonskog projektiranja III, IV i V i predaje Energetsku i ekološku arhitekturu.

Pasolinijev kazališni manifest

Piše: Ivica Buljan

Pasolini u svom manifestu traži paradoksalnu finalnost: kazalište mora biti ono što nije kazalište

U većini europskih zemalja posljednjih je godina upadljiv trend povratka **Pieru Paolu Pasoliniju**. Kod nas poznat kao filmski režiser i autor nekoliko prevedenih romana, danas privlači kao dramatik i pisac kazališnih manifesta koji su inspirirali redatelje poput **Johana Kresnika** ili **Stanislasa Nordeya**. Otkud tako naglo zanimanje za umjetnika koji je šokirao podjednako životom i umjetnošću?
Najvjerojatnije u radikalno izvedenom mišljenju o kazalištu početkom sedamdesetih, presmjelom u ondašnje doba, a iznimno poticajnom u devedesetima kad su se konačno istrošili postavangardistički modeli. U predgovoru za bizarnu autobiografsku dramu "Bestia da stile" pisanu od 1965. do 1974. piše da je nastala kao odgovor na najnižu razinu na koju se spustilo talijansko kazalište od svojih početaka: "Tradicionalno kazalište je sve nepodnošljivije. Novo je samo truljenje modela Living theatra i još je odvratnije od tradicionalnoga. Posljedica veze neoavangarde i 1968. Još uvijek smo na istom mjestu konformizma ljevice. Što se tiče ex-republikanca **Daria Foa**, ne može se zamisliti ništa strašnije od njegovih tekstova kojima ne pomaže ni njihov audiovizualni karakter ni tisuće gledalaca, a ostatak: **Strehler**, **Ronconi** i **Visconti** samo su čista gestualnost, materijal za magazine."
U Italiji se doista nije promijenio sustav vrijednosti od 1974. kad je Pasolini bacio rukavicu u lice kazalištu željnom novina. A novine se priželjkuju uvijek u smjeru točno zacrtanih očekivanja. Svatko će između nekolicine događaja točno znati odrediti što je kazalište, a što nije, što znači da je misao o njemu žilavo ukorijenjena. Zadnja istinska revolucija unutar kazališta završila je s **Brechtom** baš zato što je postojala snažna svijest o postojanju tradicionalnoga kazališta i mogućnosti njegove reformacije. Danas je pod pitanjem i sama definicija kazališta. Pasolini u svom manifestu traži paradoksalnu finalnost: kazalište mora biti ono što nije kazalište. Takvo kazalište obraća se prosvjećenoj građanskoj publici koja ne smije skandalizirati već u svim točkama biti na istoj razini autora. Preporučuje dakle publici koja uživa u Strehlerovim ili **Zeffirellijevim** predstavama da uopće ne dolazi na izvedbe novoga teatra, a ako baš želi mora platiti ulaznicu trideset puta više od obične. Prava publika za novo kazalište regrutirala bi se iz naprednih buržoaskih krugova, nove ljevice (koja može biti i katolička) te fašista, ali samo mlađih od dvadesetpet godina. Tako se dolazi do kritičnog broja od tisuću gledalaca kakvog može iznjedriti svaki pristojniji grad.
Najvažnije je svakao pitanje što je pasolinijevski novi teatar. On sam ga određuje kao *teatar riječi* izbjegavajući dvojne podjele na tradicionano i avangardno, građansko i antigrađansko, akademsko i underground kazalište. Kazalište riječi najbolje se definira u opreci prema dualitetu *brbljivo kazalište* i *kazalište geste i krika*. Prvo znači re-konstruiranje neke sredine i njezine naturalističke strukture s pratećim događajima (ubojstva, krađe, poljupci, zagrljaji i udarci), a u drugom je riječ posve desakralizirana, pogurnuta da u prvi plan stupi čista fizička pojavnost.
Pasolinijevom kazalištu riječi preostaje onda da se poput grčkog klasičnog teatra dovine do gotovo krajnje odsutnosti scenske akcije što opet traži diskreciju režije ili njezino reduciranje na nužno što vodi ravno u dokidanje rituala. Brbljivo kazalište (od **Shakespearea** do **Čehova**) je ritual u kojem se ogleda, idealizira ili prepoznaje građanska publika, a teatar geste (od **Artauda**, do **Livinga** i **Grotowskoga**) proizvod je građanske antikulture u kojem građanstvo kuša užitak provokacije, osude i skandala. Novi teatar bio bi onda mjesto razmjene mišljenja i ideja, više kritičan nego ritualan.
Pasolini je svjestan bliskosti boljševičkom pokliču za novim kazalištem. Ako je već poklič onda nek bude iz **Jesenjinovih** nježnih usana ili iz stamenog **Majakovskog**, a ne iz dogmatskog postoktobarskog teatra. I mjesto mu nije pod krovom kuće gdje se igra jedan **Albee**, prije je to napuštena tvornica, zaboravljen prostor, škola, mjesto s kojeg svaka riječ dobija smisao u konkretnom prostoru.
Govoreći o ritualu, Pasolini ga oštro napada sa svih strana znajući da je kazalište, čak i posve ogoljeno, lišeno scenografije, kostima i mime, ipak uvijek i ritualno. Ritualni arhetip teatra je *prirodni ritual* čiji su ikonički znakovi preuzeti iz stvarnosti. I društvena je stvarnost kodirani ritual ponašanja, dobrog odgoja, tehnika, tijela. Prvo kazalište koje se počelo razlikovati od života bile su orgije, misteriji, obredni plesovi, odnosno *religijski rituali*, dok je atenska demokracija uspostavila *politički ritual*.
Građansko kazalište od **Calderona** do Čehova slavi najveći mondeni ritual preko sublimnog poetskog iskaza u *društvenom ritualu*.
Kazališni ritual uspostavljen je u undeground teatru kroz povratak religijskim korijenima. Otuda u njemu toliko snage i izvornosti, autentičnog, nasilja što ga i održava još vitalnim.
Kazalište riječi ne priznaje nijedan od ovih rituala. Odbija biti kazališni ritual koji je građansko društvo instaliralo u poželjnu formu provokacije, odbija biti društveni ritual buržoazije jer joj zatvara vrata pred nosem. Ne može biti ni atenski politički ritual iza kojega stoji cijela država a niti religijski jer je on u kontradikciji sa suvremenim tehnološkim dobom. Obraćajući se "napredim građanskim slojevima" preko tekstova zasnovanih na riječi i temama koje podjednako mogu pripadati nekoj konferenciji, idealnom sastanku ili znanstvenoj raspravi, kazalište riječi operira u prostoru kulture. Ono se dakle određuje kao *kulturni ritual*.
Čitamo li Pasolinija površno prvo se zapitamo kakvi su njegovi filmovi, ili poštuju li barem njegovi kazališni tekstovi ove stroge zahtjeve. "Bestia da stile" uistinu je najradikalnija, ali što s "Piladom", "Orgijom", "Svinjcem" ili "Calderonom". Umiču li oni brbljavom teatru tako jednostavno? Da, i to preko velikih monologa koji su bliži strukturi klasične grčke tragedije nego suvremenom pismu.
"Treba sudjelovati u predstavama teatra riječi s idejom slušanja više negoli gledanja (nužan zahtjev da se bolje razumiju riječi i razmijene misli koje su u biti realne osobe takvog tipa kazališta)". Pasolinijeva je definicija parafraza definicije dobre tragedije. Čitati je dakle valja, kao i njegov manifest poput stanovita simulakra čija će narav najotkritije biti prikazana u "Salou". Stvar je zapravo u dijalektičkom odnosu riječi i realnoga (a ono je uvijek nepredstavljivo).

Treba sudjelovati u predstavama teatra riječi s idejom slušanja više negoli gledanja - nužan zahtjev da se bolje razumiju riječi i razmijenjene misli koje su u biti realne osobe takvog tipa kazališta

On Pasolini's theatre manifesto

In the past few years most of the European countries have been affected by the return to the Pier Paolo Pasolini trend. Pasolini's theatre of words is primarily being defined as a cultural ritual because it works in the field of culture and at the same time uses terms and themes which can also be applied to scientific debates. Therefore, Pasolini's theatre manifesto functions as a paradoxical finality in which a theatre must be what theatre is


Autoportret kao fontana, 1966-67/70

Isabelle Graw

Samo postojanje ne vodi ničemu

neke teme u radu Brucea Naumana

Ovdje želim istražiti recepciju rada **Brucea Naumana** da bih razjasnila interes koji pobuđuje kod svoje publike.[1] Odlučila sam da krenem tako da Naumana postavim kao umjetnika koji ne ugrožava svijest obrazovanog buržoaskog pojedinca, koji prikazuje psihološki bezdan koji omogućava tom pojedincu da iskusi aspurd vlastite egzistencije. Retrospektivno za mene je takvo stajalište nužno samo-afirmirajuće. Drukčije: oslobađajuća kvaliteta Naumanova rada i smisao za humor, kojeg je po očevicima posjedovao krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih, iz ove je perspektive nemoguće rekonstruirati i shvatiti.

Primjerice, **Robert Pincus-Witten** 1972. godine govori o „plodonosnoj ulozi" „nenaslovljenih radova od gume, fiberglasa i neona" koju su imali u „preusmjeravanju naravi umjetničkih tendencija kasnih šezdesetih".[2] Na kakvo to preusmjeravanje aludira Pincus-Witten? On ne govori o djelovima tijela, videa i umjetnosti performancea u radu Brucea Naumana, a to su zacijelo značajne reference kod umjetnika sedamdesetih. Pincus-Witten eksplicitno ukazuje na radove od fiberglasa i gume. On se slaže da već odabir samog fiberglasa - materijala koji se čini organskim, ali je dakako industrijski - narušava rigidne forme minimalističke umjetnosti. Fiberglas zadovoljava postminimalističku žudnju za dodirom. Naumanovi rani radovi (svi su „nenaslovljeni" i uglavnom datiraju iz 1965.) svijeni su i zaobljeni. Oni struje duž zidova i, protivno minimalističkoj umjetnosti, usmjeravaju se ne spram prostora već spram tjelesnih proporcija umjetnika. U radu kao što je *Nenaslovljeni rad u visini očiju* (1966.) učešće je shvaćeno doslovce - komad je postavljen u visini očiju. Pa ipak, pitam se kakav je domašaj nekog rada ako tek u manjoj mjeri odstupa od dominantnog kanona, ovdje od minimalističke umjetnosti? Ili je takvo uključivanje u postojeći kanon nužno samo zato jer radikalna stajališta ponekad proizlaze iz devijacije?

Pincus-Witten razmatra smisao za humor, igre riječima i pronicljivost u tim Naumanovim komadima (šezdesetih se uglavnom govorilo o „komadima", a ne o umjetničkim djelima) kao transformativnom utjecaju, ne samo zato jer se pozivaju na **Duchampa**. Upravo takav smisao za humor po meni više nije moguće vratiti - primjerice, u komadu *Od danas do sutra /From Hand to Mouth/* (1967.) fraza se uzima doslovno i prikazuje tjelesnu udaljenost od usta do ruke. Slično je i s komadom *Otisci koljena u vosku petorice slavnih umjetnika* (1966.): u naslovu se nalazi šala po kojoj se udubine ne mogu objasniti kao koljena slavnih umjetnika.

Danas mi se Naumanov *Henry Moore će sigurno propasti* (1967.) čini boljim jer se kontekstualno ta dosjetka vezala uz shvaćanje problema usklađivanja s tradicijom.[3] A takvo djelovanje za i protiv starijih modela oduvijek se nalazi u repertoaru onog umjetnika koji obitava unutar kanona. Naumanov je rad funkcionirao kao modifikacija i nadomjestak za minimalističku umjetnost: na samom je početku bio uključen u kanon „Američke skulpture", a onda je reaktivirao tzv. Duchampovo nasljeđe prizivajući svijest o apsurdnosti takvog htijenja.[4]

Ta je svijest bila zajednička imaginarnim i aktualnim gledateljima koji su uživali u stravi uzvikujući „Kakav apsurd!" smatrajući se sretno zarobljenima. Jer apsurd je bio i jest periodični začin civilizirane egzistencije - stvari koje nije

Violins Violence Silence, 1981-82.

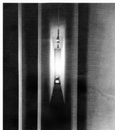
moguće odmah objasniti, koje su besmislene - **Beckettove** i **Ionescove** drame odnosno **Albert Camus**. Ali, može li se *U očekivanju Godota* usporediti s Naumanovim samotničkim i apsurdističkim aktivnostima u atelijeu?

Prije daljnjeg razmatranja valja reći da svaka generacija umjetnika proživljava radikalnu pomodnu alijenaciju. Bruce Nauman kaže kako je njegovo presudno iskustvo bilo čitanje Wittgensteina. Mnoge vizualne umjetnike zanima Wittgensteinov skepticizam i njegova kritika spoznaje: njegov način razmišljanja u lingvističkom prostoru prilagođen je za završnicu estetike, a to može dovesti do pesimističnih tužaljki glede stanja svijeta. Naumanovo djelo obiluje primjerima takve vrste. Njegov rad u neonu *Sirovi rat* (1979.) predstavlja arbitrarnu vezu (za to ipak nije odgovoran Wittgenstein) igre riječima i sklonosti apokaliptičnom.

Izravno inzistiranje na ideji o igri riječima i apsurdu implicira određenu manipulaciju recepcijom. Svaka poruka pogađa svoj cilj. Primjerice, **Jean-Christophe Ammann** reagira tako da skorašnji esej naslovljava „Wittgenstein i Nauman".[5] Kao da je vođen skrivenom rukom on bez oklijevanja progovara o „egzistencijalnoj dimenziji" u Naumanovim radovima. Ta dimenzija doista postoji. Potrebno je samo ovlaš pregledati nekoliko navoda iz Naumana o poziciji umjetnika u društvu i o tome što umjetnost kao takva može postati.[6]

Središnje pitanje u radovima iz šezdesetih predstavljao je Naumanov otuđen odnos spram sebe i spram objekata. Kao fontana (*Autoportret kao fontana*) on se isključio iz svijeta, pa ipak je tu činjenicu mogao promatrati i osjetiti. U međuvremenu, subjekt - bio to sam Nauman ili slučajni gledatelj - i nadalje ostaje izvan domašaja. **Donald Kuspit** čak i danas bunca o dezorijentirajućem iskustvu u Naumanovom hodniku u kojem se netko osjeća kao da je slijep i prepušten na milost sustavu.[7]

Ideologija otuđenja egzistencijalističke filozofije sastavni je dio buržoaske svijesti. Mnogi kolekcionari i kustosi prepuni su oduševljenja za Naumanov video *Tortura klauna* iz 1987. jer je navodno neumoljivo okrutan. Mnogi mladi egzistencijalisti, koji tvrde da ne vjeruju da su stvari onakve kakve se čine, smatraju sebe podjednako beskompromisnima. To ne znači da je osjećaj otuđenja nužno popraćen oduševljenjem za Brucea Naumana. Nauman više govori onima koji su očuvali svoje prijašnje otuđenje da bi se uvjerili kako se ono potvrđuje u kulturi. Govor o oštrini mnogih Naumanovih video radova otkriva fascinaciju nasiljem i brutalnošću, kulturnim fenomenom za kojeg se smatra kako je bremenit značenjem, ali koji otkriva tek



Instalacija u hodniku, 1970.

Istinski umjetnik pomaže svijetu tako da razotkriva mistične istine, 1967.

One Hundred Live and Die, 1984

svepristutno nasilje.

*

Nauman je uvijek (čak i svojim neonskim natpisom iz 1967. *Istinski umjetnik pomaže svijetu tako da razotkriva mistične istine*) pokušavao održati buržoasku iluziju o izvanjskoj poziciji umjetnika spram društva iz koje bi se moglo opisati to društvo. Primjeri za to su njegovi hodnici i „glazbene stolice" kao komentari na takve teme kao što su subjektivna stanja, hladnoća postojanja, ili nasilje. Jedna od njihovih temeljnih karakteristika jest činjenica da je te komentare napravio distancirani odnosno nepristrani pojedinac. Rekoše mi da kolekcionari smatraju Naumana humanističkim umjetnikom. Kao da se poistovjećuju s ovom vrstom simboličkog angažmana. Sada, kao i uvijek, onima koji daju oduška svom bijesu često slijedi umjetničko priznanje. Umjetnici koji se simbolički suprotstavljaju mizernom stanju svijeta odgovaraju na želje kulturalno pesimistične, konzervativne grupacije koja istodobno reagira protiv onoga što drži da predstavlja nasilje, progres i kulturnu industriju.

Kao da je Nauman na samom početku optirao za političko stajalište koje se trenutno naširoko kritizira, jer predstavlja tek pasivan emocionalno politički angažman. U međuvremenu, on se uvijek zadržavao unutar okvira zadanog za individualnog umjetnika čije samotničke aktivnosti u ateljeu predstavljaju umjetnost. Video radovi *Svirajući jednu notu na violini dok se šetam po ateljeu* (1968.) ili *Bacanje dviju lopti od poda do stropa u izmjenjivom ritmu* (1968.) bave se umjetnikom u ateljeu koji je obuzet samim sobom. Zatamnjene su društvene relacije koje su preduvjet za priznavanje određenog umjetnika.

Nauman osnažuje koncept kreativnosti kao potencijala pojedinca kojeg u svrhu zadobijanja priznanja valja samo dosljedno razviti. Njegovi video radovi uvijek proizlaze iz određene aktivnosti u izolaciji. Činjenica da u intervjuima priznaje umjetničke i druge utjecaje (**Moore, de Kooning, Johns, Tuttle, Wittgenstein**) nadopunjava njegovu konstrukciju samog sebe kao individualnog umjetnika.

Već tijekom sedamdesetih Nauman je hvaljen poradi fizičkog uključivanja gledatelja.[8] Pa ipak, tijelo koje Nauman uključuje ne posjeduje ni rasu, ni klasu, ni spol. Možda se ograničenja koja zasnivaju identitet nisu tada mogla promisliti i razlikovati kao danas. Sedamdesetih se radikalnim smatralo već samo izlaganje bijelog, muškog tijela iz srednje klase, iskustvima „izolacije" i „alijenacije". Možda je integracija kategorije „tijela" bila prvi korak na putu k etničkom i spolnom razlikovanju.

Naumanovo tijelo posjeduje univerzalno značenje. To je značenje prenijeto na skulpture poput *Neonski uzorak na lijevoj strani mog tijela u razmacima od deset inča* (1966). Za takav univerzalizam mogao je retroaktivno dobiti priznanje ukoliko se pretpostavi da je tada Nauman naslutio ono što danas **Ernesto Laclau** izražava ovako: čak i partikularizam sadržava univerzalizam. U slučaju Naumana to bi značilo da je želja za generaliziranjem dio Naumanovog specifičnog tijela. Ponekad to može zvučati kao da se slažem s Naumanovim umjetničkim nedostacima, ali to nije bila moja namjera. Zapravo sam željela da se sama probijem do pitanja koja postavljaju njegovi radovi: egzistencija, apsurd, alijenacija, igra riječi, a kasnije - angažman i malodušnost. Na kakvu vrst dispozicije i žudnje računa Nauman, kakvog gledatelja (i primjerene želje kolekcionara) podrazumijeva? Time se postavlja fundamentalno pitanje o razmjerima odgovornosti umjetnika za njegovu recepciju. Ako Nauman izostavi imena kao što su Beckett ili Wittgenstein, on time usmjerava način na koji se piše o njemu. Stoga i dalje smatram kako kod Naumana postoji korespondencija između umjetničke prezentacije i njezine recepcije od strane kritike.

OCTOBER 74,
jesen 1995.,
ss. 133-138.

s engleskog preveo:
Miloš Đurđević

[1] Proširena verzija ovog eseja izvorno je objavljena u *Texte zur Kunst* (October 1992.). Ovdje je ponovljen u izmijenjenom obliku da bi se dali odgovori na pitanje postavljeno od strane *Octobera*.

[2] Robert Pincus-Witten, *Artforum*, vol. 10, br. 6 (veljača, 1972), str. 30-37.

[3] Nauman je tada na seriji fotografija iz 1966/67 naslovljenih *Osuđen na neuspjeh* prikazan vezanih ruku, vjerojatno smjerajući na to da na kokretan način preduhitri vlastiti neuspjeh.

[4] 1967. godine uključen je u izložbu „Američka skulptura šezdesetih" u Okružnom muzeju za umjetnost u Los Angelesu.

[5] Jean-Christophe Ammann, „Wittgenstein and Nauman", u *Bruce Nauman*, ur. Nicholas Serota i Joanne Skipwith (London:Trustees of the Whitechapel Art Gallery, 1986).

[6] Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman: Drawings/Zeichnungen 1965 - 1986* (Basel: Museum for Gegenwartkunst, 1986).

[7] Donald Kuspit, Artforum, vol. 28, br. 5 (siječanj 1990), str. 137.

[8] Marcia Tucker, *Artforum*, vol. 9, br. 4 (prosinac 1970), str. 38 - 44.

Mene zanimaju umjetnici i njihovi projekti

Catherine David selektorica documente X

Kriterij je bio da se zovu umjetnici koji rade na kritički način, ljudi koji postavljaju kulturna pitanja i artikuliraju ih ponekad na vrlo različit način

Koji je bio socio-kulturni kontekst u kojemu je nastala documenta 1955. godine?

Catherine David: Kontekst u kojemu je nastala documenta bio je poslijeratni kontekst odnosno kontekst hladnog rata, trenutak u kojemu je Njemačka morala naći mjesto u konzorciju nacija, a znamo da je kultura uvijek privilegirano sredstvo ili prostor za pomirbu. Postojala je također u Evropi potreba za prostorom informiranja i okupljanja, gdje bi umjetnici mogli predstavljati svoje radove svakih pet godina. Prije documente postojalo je već Biennale u Veneciji i ono je u tom razdoblju bilo, svakako, već vrlo dragocjeno mjesto, ali bez sumnje pomalo akademizirano tako da su se funkcije ovih dviju izložaba vrlo brzo podijelile. Izložba u Veneciji se više posvetila retrospektivama, velikim manifestacijama prestiža velikih paviljona i malih posvećenih mjesta, dok je documenta bila više prostor informiranja o suvremenoj praksi i prostor eksperimentiranja.



Je li, i u kojoj mjeri, documenta kreirala tendencije, diktirala neke nove pravce ili je naprosto promatrala, bilježila i prezentirala ono što je zatekla na području suvremene likovne umjetnosti?

C. David: Ne vjerujem da jedna izložba, pa bila to i documenta, može imati moć kreiranja tendencija. U najboljem slučaju, ona vrši odabire i ti odabiri su privilegirani i raspršeni. Mislim, na primjer, da je to bio slučaj s documentom V **Haralda Szeemanna** koja je jako bila "u fazi" s kulturom i događajima svoje epohe i ona se toliko dojmila ljudi jer je bila sve samo ne neko akademsko ili klasično prepoznavanje. Ali moć izložbe srećom nije tolika da bi mogla kreirati nove pravce. Izložba sigurno može ugoditi određenim javnim "prepoznavanjima", što će reći ekonomskim "prepoznavanjima", ali ne mislim da je to njena funkcija. Na documentu je dolazilo dosta kritičara, ali ne i teoretičara umjetnosti. Voljela bih da se to promijeni i počne dolaziti više teoretičara nego novinara. Kassel je privilegirani prostor informiranja za mnoge novinare i kritičare ali također i za publiku. Ta je izložba namijenjena prvenstveno publici koja je danas vrlo brojna.

Je li se u posljednjih petnaestak godina promijenila funkcija documente, s obzirom na nove tehnologije ali i na posve nov politički kontekst?

C. David: Naravno, postoji pitanje reprezentacije novih medija i tehnologija na documenti. U posljednjih 15 godina jasno je da su se na području novih medija dogodile interesantne stvari i da ih documenta uzima u obzir. Od 80-ih godina nadalje, a naročito nakon '89. koja je politički i simbolički vrlo bitan datum u Evropi, ali i šire u svijetu, u trenutku koji je jako obilježen globalizacijom kako trgovine tako i kulture, naravno, u Kasselu se ne može reagirati kao što se to radilo 60-ih ili 70-ih godina. Mislim, dakle, da se nije promijenila funkcija documente, ali u svakom slučaju ne može se gledati na svijet kao 60-ih. U toj danas toliko ekscentričnoj situaciji, veliki problem, ali izazov za Kassel je odgovoriti na pitanje kako u središnjoj Njemačkoj, u jednom tako malom gradu, svjedočiti o praktičnoj suvremenoj aktualnosti. Kako odabirati i po kojim kriterijima.

Kako biste, s obzirom na promjenu tog konteksta, ocijenili stanje u recentnoj umjetnosti?

C. David: Ono što se bez sumnje jako promijenilo jest funkcija umjetnosti u društvu. Pitanje medija nije bitno i mislim da nema razloga za dijabolizaciju novih medija. Vjerujem da nove tehnologije mogu biti primijenjene na inteligentan i senzibilan način ili na potpuno glup način. Veliko pitanje svih tendencija i danas pomiješanih tehnika jest je li estetsko iskustvo još uvijek prostor simboličke imaginarne artikulacije, a da nije u potpunosti ekonomskog karaktera. Pitanje je je li umjetnost još uvijek područje koje nije područje realnog.

Ovo je deseta documenta, a ujedno je i posljednja prije 2000. godine. Koliko su te dvije činjenice utjecale na koncept izložbe?

C. David: Naš interes je da pokušamo vidjeti koje je mjesto estetske kreacije, koji su ulozi i koje su forme i stavovi. Mogli smo se orijentirati prema izložbi koja bi bila totalno retrospektivna, što mi se čini nezanimljivim, jer nije riječ o tome da radimo povijest documente. Već je, naprotiv, zanimljivo zainteresirati se za kontekst. Kontekst je taj koji je kreirao koncept. Bitno je vidjeti ne što mi to danas možemo sačuvati iz prošlosti (jer ima mnogo izvrsnih umjetnika koji nisu na ovoj documenti, a koji su historijski bitni), već uvidjeti što je danas s estetskom kreacijom, sa sadašnjim problemima, što se može pokazati iz ovih više ili manje recentnih godina koje korespondiraju onome što ja nazivam generacijom documente - dakle, generacija umjetnika koji su rođeni krajem rata ili ubrzo nakon njega i koji su počeli biti aktivni početkom ili sredinom 60-ih godina. Htjeli smo iz te produkcije sačuvati djela koja su do neke mjere kritična, znači ne djela koja su samo atraktivna, ne djela koja stavljaju u pitanje sistem umjetnosti ili pitanje muzeja, odnosno interijera i eksterijera (što mi se danas čini već potpuno akademiziranom produkcijom) već djela skrivenija ili mnogo ambicioznija - kompleksnija u svakom slučaju - koja predlažu radikalnu kritiku antropološkog utemeljenja kulture. Dakle, djela koja bi postavljala pitanja hijerarhije, velike i male artikulacije. Na primjer, **Matta Clark** i njegov odnos prema urbanizmu i arhitekturi, **Brothaers** i njegov odnos prema jeziku i javnosti itd. - ti umjetnici mi se čine najradikalnijima u percepciji promjene stanja svijeta, percepciji jednog novog estetičkog odnosa prema svijetu i čini mi se da

su ti umjetnici još uvijek vrlo bitni za artikuliranje područja suvremene umjetnosti, iako nema genealoškog odnosa, ili onoga što bismo vulgarnije nazvali direktnim odnosno svjesnim utjecajem na mlade umjetnike.

Koji su bili Vaši kriteriji pri odabiru umjetnika?

C. David: Nisam imala savjetnike za svaku zemlju, ali diskutirala sam s mnogo osoba koje se bave umjetnošću. Kriterij je bio da se zovu umjetnici koji rade na kritički način, ljudi koji postavljaju kulturna pitanja i artikuliraju ih ponekad na vrlo različit način. I tu smo na tragu osvještavanja velikog problema današnjice, a to je da postoje situacije u kojima artikulacije pratkičnog i artikulacije teorije nisu iste u svim dijelovima svijeta. I da je vrlo teško staviti u perspektivu te situacije - kada se radi na nekom vrlo centraliziranom, vrlo evropskom, kodiranom mjestu i kada, s druge strane, treba prezentirati djela koja odašilju vrlo različite kodove - vrlo je teško te situacije staviti u perspektivu. Pokušali smo dakle artikulirati različite tipove artikulacije, pazeći stalno da prezentiramo djela koja će biti kritička.

Može li se ipak locirati neko "opće mjesto" u recentnoj umjetničkoj produkciji?

C. David: Izričaji su doista vrlo heterogeni - ima umjetnika koji koriste doista posve različite forme i tehnike. Ako ima neko opće mjesto kod svih umjetnika, mladih ili starih, to je možda evidentnije kod mladih jer su njihova djela ona na koja smo manje navikli, onda je to činjenica da se - u trenutku kad nas svjetski poredak na neki način obavezuje da konstantno razmišljamo o "mega", o mega-distancama, o mega-dimenzijama (a karakteristika tuga "mega" je odsutnost svih mjerila osim mjerila kapitala) - ti se ljudi zanimaju za specifične prostore, za dimenzije koje bi bile mjerljivije, odnosno za nešto što bismo mogli nazvati "teritorijem". Mislim da je to opće mjesto mnogih, mnogih umjetnika na ovoj documenti, ljudi koji pokušavaju artikulirati jedno gledište, ljudi koji često imaju mjerila, odnosno teritorij koji nije "meta-mega", teritorij bez mjerila kapitala.

A kako je s umjetnošću istočnoevropskih zemalja?

C. David: Bilo bi previše ideološki reći da sve zemlje Istoka imaju isti tip izričaja. Postoje zemlje koje se angažiraju prema liberalnim režimima koje nazivamo nacional-komunizmom i koji se drže vrlo dobro. Međutim, mislim da je kontekst istočnoevropskih zemalja (od Rusije do Njemačke, preko Poljske) vrlo ideološki kontekst. I to uzvraća vrlo različitom praksom, različitim ispitivanjima. Na documenti ima nekoliko umjetnika iz istočnoevropskih zemalja, ali ja ne vidim u tom smislu mnogo zajedničkih točaka, osim možda ako je to određeni tip odnosa spram povijesti, arhive, sjećanja, spram pokazanog i skrivenog. Ali ne treba izvlačiti pojednostavljene zaključke. Naravno, postoji određeni senzibilitet Istoka, ali što se recimo bivšeg SSSR-a tiče, ako ste u Kazahstanu, Čečeniji ili Moskvi, tu više ne govorimo o istom Istoku. Kazahstan je za mene, recimo, već pravi Orijent.

Uz samu izložbu, u sklopu documente jedan od važnijih projekata je intelektualni forum "Hundred days - Hundred Guests".

C. David: To je jedna vrlo ambiciozna manifestacija koju ja ne smatram ni nastavkom ni dopunom izložbe, već nečim što održava, s onim što jest i s onim što nije na izložbi, vrlo kompleksne odnose. Što dana za mene su mjesto debate, prostor koji, rekla bih, problematizira izložbu, prostor u kojem pokušavamo postaviti pitanje pozicije izložbe danas. Jer, čini mi se da je izložba shvaćena kao "white cube", prostor koji je fizički, estetički i ideološki vrlo zastario, koji je također nesumnjivo vrlo ograničen i koji mi se ne čini naročito adekvatnim da bi reprezentirao ekstremnu kompleksnost suvremene kulturne prakse. Mislim, dakle, da je vrlo bitno pitati se o granicama tog prostora. Sto dana je također prostor debate, ispitivanja i kritike. Na svijetu ima toliko mjesta gdje plastične umjetnosti nisu privilegirani oblik kulturnog izraza, što, čini mi se, nije dovoljan razlog da se sistematski diskvalificira ili ignorira neka druga vrsta prakse. Na primjer, na documenti nema nijednog plastičnog umjetnika iz Vijetnama i još nije bio trenutak da ja tamo odem tražiti plastične umjetnike. Trebala je zato doći jedna vijetnamska koreografkinja koju nismo uspjeli dovesti jer bi nas to previše koštalo. Da sam mogla, recimo, ja bih je dovela jer ona izvrsno reartikulira traumatičnu prošlost sa sadašnjošću. Organizirati "Hundred days - 100 guests", to ne znači transformirati documentu u neku vrst totalno konfuznog prostora, gdje se poziva bilo koga i bilo što, već znati najtočnije otkriti najbolje suvremene izričaje.

Na documenti ima nekoliko umjetnika iz istočnoevropskih zemalja, ali ja ne vidim u tom smislu mnogo zajedničkih točaka, osim možda ako je to određeni tip odnosa spram povijesti, arhive, sjećanja, spram pokazanog i skrivenog

Već mjesecima odbijate objaviti listu umjetnika koji sudjeluju na documetni. Zašto?

C. David: Da, umjetnici koji sudjeluju na documenti sada su poznati, zabrana komunikacije je prošla, ali ono o čemu nikada nisam željela komunicirati, jer je to mjerilo ekonomskog i političkog reda, to je lista. Lista kao lista. Statistika koja vam daje mogućnost deduciranja koje nisu ništa drugo osim dedukcije ekonomske i političke vrste. I liste kao takve nikada neće ni biti jer ona nije adekvatna komuniciranju o izložbi. Izložba, to su ideje, forme, organizacija. A do sada iskustvo je pokazalo da se za listu zanimaju samo senzacionalistički novinari. Mene zanimaju umjetnici i njihovi projekti, smatram totalno deplasiranim i tužnim da se tolika suma energije i novca za documentu troši za nešto drugo. Naravno, za documentu je vrlo bitna i sama priprema, to je predmet debate i publiciteta. Ali, to je kao u kazalištu - sve dok nije postavljen zadnji čin, dok imate problema sa svjetlom i zvukom, ne pozivate ljude na generalnu probu. Ali, određena debata ideja se očito kreira i za vrijeme same izložbe. I bilo bi tužno da nije tako. To je ipak izložba, a ne televizijska emisija.

Koja je budućnost documente?

C. David: Stvari se mijenjaju i u organizaciji documente i u fakturi izložbe. Što će biti poslije, nema veze sa mnom. Ja sam ovo napravila sa sredstvima koja su mi dana i u vremenu koje je bilo dio mene. Sto dana su također ovdje da predlože na vrlo otvoren i polemički način određena pitanja. A što se ostalog tiče - da li documenta treba nastaviti, kako i po koju cijenu, to nije stvar moje odluke. Sada je, dakle, bitno određena pitanja postaviti pravilno, a onda će i odgovori sigurno biti vrlo zanimljivi.



Catherine David i Janka Vukmir na otvorenju izložbe Checkpoint u Modernoj galeriji u Zagrebu, 17.10.1995. Foto: Boris Cvjetanović

AIDS U AMERIKANACA

Tema AIDS-a na Broadwayu

piše: Darko Lukić

Već na prvi pogled, u repertoaru newyorških kazališta, od etabliranog (malo)građanskog skupoga Broadwaya, preko isto tako skupog ali više „art" orijentiranoga Off-Broadwaya, i napose eksperimentalnoga i istraživačkoga Off-Off-Broadwaya, zapanjujuća je koncentracija predstava koje tretiraju temu AIDS-a.

Razlog sasvim izvjesno leži i u tome što je bolest, u nepunih petnaest godina od svoje pojave, od senzacije, fenomena i problema, dobila u SAD razmjere krize. Upravo tako govori se i piše o njoj - „AIDS kriza".

Pišući o povijesnim temama u suvremenoj američkoj dramaturgiji, prof. **Stephen Watt** čak će AIDS staviti u razinu „suvremenih tema američke povijesti", uz rame temi vijetnamskog rata.

Zašto je bolest „kriza"?

Koliko je uistinu riječ o krizi s kojom se američko društvo suočava, dostatno govori i podatak da je samo u New Yorku do danas od AIDS-a umrlo 91.000 ljudi. Usporedi li se to s brojkom od 58.175 (prema maksimalnom proračunu) ukupno poginulih Amerikanaca u vijetnamskom ratu, riječ je o smrtnosti nacije vjerojatno većoj od svih američkih ratova nakon 1945. Status društvene krize AIDS-u nisu priskrbile medicinske, nego društvene značajke bolesti. Epidemiološki gledano, (čak i uz razmjere epidemije u Africi, koja višestruko nadilazi američke i europske brojke zajedno - govori se o cijelih 40% zaražene populacije Crne Afrike), AIDS nije toliko zastrašujuća medicinska pojava. Prema statistikama, tuberkuloza, na primjer, ubija 3 milijuna ljudi godišnje. To bi, pak, značilo da bi do sada broj žrtava AIDS-a trebao biti 45 milijuna mrtvih kako bi bolest dostigla razornost tuberkuloze, što nikako nije slučaj. Malarija godišnje odnese milijun i pol ljudi, uglavnom afričke djece, pa ipak se u Americi i Europi javnost ne uzbuđuje previše oko toga. Postotak smrtnosti od raka, infarkta ili ciroze jetre, uostalom, u visokorazvijenim je zemljama daleko iznad postotka smrtnosti od AIDS-a, pa ipak se dramski pisci i kazališni producenti ne bave tim bolestima toliko sustavno da bi se moglo govoriti o posebnom kazališnom odvjetku, što u slučaju AIDS-a već postaje teatrološki izazov.

AIDS je postao krizom zbog svojih društvenih okolnosti i posljedica, i upravo zato je mogao (i morao) animirati umjetnike i medije u tolikoj mjeri.

U prvom je naletu bolest u SAD desetkovala Hollywood i Broadway, svijet kazališta, filma, mode, umjetnosti i kulture uopće. Smrt uglednih umjetnika i intelektualaca u Europi istovremeno je pojačala paniku u medijski najeksponiranijim, ali i najutjecajnijim američkim krugovima. Unatoč histeriji koja je osamdesetih zahvatila američko društvo i sustavno proizvođenom medijskom uvjerenju kako je riječ o „Božjoj kazni" i „bolesti otpadnika", (što je konzervativne vlade oslobađalo obveze izdvajanja sredstava za medicinska istraživanja

Newyorška kazališna scena na AIDS reagira u rasponu od ozbiljnih, umjetnički hrabrih i dubokih seciranja do pitkih i plitkih površnih i pomodnih napomena, od mračne tragike do šarene glazbene komedije

i zbrinjavanje oboljelih), smrti poznatih i slavnih nisu mogle ostaviti ravnodušnima druge poznate i slavne, pa je iznad razine uistinu velikog broja zaraženih homoseksualaca, narkomana i prostitutki te svijeta s društvenoga dna, i sam društveni vrh, njegova umjetnička i intelektualna „krema", sustavno radio na medijskom zaoštravanju problema do razine krize. Čak i najkonzervativniji politički krugovi, koji nisu, uostalom, ni držali tako lošim da se malo prorijedi populacija koja im ionako kvari željenu sliku biračkog tijela, nisu mogli ostati gluhi i slijepi pred izazovom medija i pritiscima intelektualaca.

Tijekom 15 godina krize, struktura oboljelih dramatično se promijenila do razine koja je krizu samo produbila i zaoštrila. Nakon toliko buke i medijske prašine, toliko edukacije i opreza, danas je gotovo nemoguće pronaći nove zaražene u krugu homoseksualaca, umjetnika, intelektualaca i prostitutki, pa čak ni maloljetnih pripadnika srednje klase. Bolest, međutim, i dalje nesmiljeno pogađa narkomane, neobrazovane useljenike bez znanja jezika i mogućnosti informiranja, najniže slojeve gradskih podzemlja i djecu bez mogućnosti valjane zdravstvene zaštite. Kako je u međuvremenu država preuzela obvezu bezuvjetnog zdravstvenog zbrinjavanja oboljelih, izračunala je kako joj je jeftinije dijeliti narkomanima besplatne igle i šprice, i dijeliti besplatno kondome.

U cijeloj toj medijskoj igri upravo je u tijeku spor oko senzacionalističkih objava pronađenoga „lijeka". Činjenica da se preparati službeno odobreni za uporabu (od kojih jedan i za primjenu kod djece) bučno reklamiraju i oglašuju kao „lijekovi" iritira one koji tvrde da čitav taj senzacionalizam potiče opadanje općeg opreza i stvara klimu u kojoj će biti lakše izglasati smanjenje proračuna za istraživanja bolesti, iako, uistinu, uopće nije riječ ni o kakvom „lijeku".

Preparati pod imenima „Nelfinavir", „Norvir", „Crixivan", „Viramune" i „Invirase" uistinu uspješno i potpuno zaustavljaju razvoj bolesti kod osoba zaraženih virusom HIV. Njihovo opće zdravstveno stanje, sve dok svakodnevno uzimaju preparat, ostaje jako dobro, i omogućuje im normalan život i rad. Kod osoba u kojih se bolest već razvila, ovi preparati u kombinaciji s nekim već razvijenim sredstvima liječenja, u visokom postotku popravljaju opće stanje. Virus, međutim, nije uništen, samo je „paraliziran i neaktivan".

„Čudo", pak, prestaje istog trenutka kad se preparat prestane uzimati, a oboljeli je i uz uzimanje preparata i dalje prijenosnik zaraze. Nitko, osim toga, ne može u ovom trenutku reći može li virus HIV postati vremenom otporan na nove preparate i jednostavno ih početi „ignorirati", kao ni to što se događa s ljudskim organizmom nakon dugotrajnog, (doživotnog) svakodnevnog uzimanja tih preparata.

Dodatnu sjenu na euforiju „uspješnog rješenja problema" baca i činjenica da ni tako nepotpuno rješenje većini zaraženih nije financijski dostupno.

Sve to upozorava da je medicina još daleko od pronalaska lijeka i da medijska parada oko novih izuma nikako ne smije stvoriti u javnosti dojam da je problem uspješno riješen.

Nastojanja da se to predstavi upravo tako, svakako nisu bez veze s golemim izdvajanjima iz proračuna nužnim za nastavljanje istraživanja pravoga lijeka ili cjepiva.

Nasuprot službenoj euforiji oko „riješena problema" Anti-AIDS aktivisti stalno podsjećaju na golemu krivnju Reaganove administracije koja

je tvrdoglavim odbijanjem priznanja da je bolest ozbiljan problem i još više odbijanjem sredstava za istraživanja skrivila golemi porast zaraženih i dugo zaostajanje američkih znanstvenika za kolegama s Pasteurova instituta u Parizu. Oni svakodnevno u tisku plaćaju oglase s portretom ex-predsjednika Ronalda Reagana s okrvavljenim rukama uz potpis „Amerika ima krvave ruke" i oglase tipa „U ovoj zemlji svakih 11 minuta netko umre od AIDS-a".

Iz svih ovih razloga, AIDS kriza je u prvom redu društvena kriza, i utoliko je tako glasan kazališni odgovor na sve njezine sociološke aspekte razumljiv i iznuđen ozračjem u kojemu kazalište nastaje

AIDS kao recept za hit

Problem je izborio prostor i na velikoj, blještavoj pozornici Broadwaya rezerviranoj za masovnu, zavodljivo laku i skupu zabavu najšireg gledateljstva. Najnoviji musical **Jonathana Larsona** „Rent" u režiji **Michaela Griefa** ovogodišnji je dobitnik Pulitzerove nagrade za dramu i nagrade „Tony" za najbolji musical. Predstava je utemeljena na suvremenom preprićavanju motiva Puccinijeve opere „La Bohème", i u šarenilu prizora „rock tragedije" s naglaskom na snazi iskrene ljubavi, prikazuje svijet beskućnika, sirotinje, umjetnika, gay populacije i krizu AIDS-a.

Ma koliko površno (a žanr i vrsta kazališnog izričaja ni ne dopuštaju više i dublje), nakon spektakla s **Kushnerovim** „Anđelima u Americi", musical „Rent" slijedi trend suočenja s temom AIDS-a i u najskupljoj i dominirajućoj kazališnoj produkciji, svjedočeći o svijesti o problemu krize i u najširim slojevima američkoga društva.

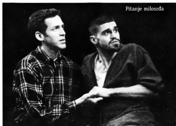
Na velikom je i službenom Broadwayu, međutim, čak i u slučaju „Anđela", a pogotovo „Renta", AIDS tek „recept za hit", bez pravog suočavanja s društvenim aspektima krize koja nužno proizvodi neugodna saznanja.

AIDS kao intelektualni izazov

Znatno dublje i umjetnički izazovnije krizom AIDS-a pozabavio se Off-Broadway. Premijera predstave „Pitanje milosrđa", novog dramskog teksta jednog od najuglednijih suvremenih američkih pisaca, **Davida Rabea**, dobila je odmah u kritici New York Timesa naslov „Remek djelo suvremene američke drame", a ulaznice u New York Theatre Workshopu tjednima su već pred premijeru bile rasprodane za gotovo cijeli ožujak i travanj unaprijed.

David Rabe autor je velikog broja dramskih tekstova o vijetnamskom ratu, s kojima je, po povratku iz rata u kojemu je i sam sudjelovao, uznemirio američko društvo i oduševio intelektualne i umjetničke krugove. Osim hrabrog i nerijetko nemilosrdnog suočavanja američkog društva s najbolnijim problemima vijetnamskog rata, i u tim je tekstovima Rabe išao još dublje, u rasni problem, problem homoseksualizma, generacijski sukob, raspad obitelji, licemjerje američkog „javnog mnijenja", uvijek reagirajući na probleme koji u tom trenutku nisu bili ugođeni po želji uha istog tog prevlađujućeg „javnoga mnijenja". Možda je zato ostao miljenikom Off-Broadwaya, i pritom čekao na prestižne nagrade znatno duže od Kushnera. Možda je zato znatno manje zanimljiv kinematografiji od **Mameta** ili **Sheparda**, vjerojatno zato (unatoč izuzetnoj igranosti njegovih komada) nije „bogati pisac", ali je dramski autoritet za koji se čak ni u pravilu suzdržana prepričavanja sadržaja (što ih u New York Timesu nazivaju kazališnom kritikom) ne suzdržavaju od euforičnih hvalospjeva.

„Pitanje milosrđa" (kao i svi Rabeovi komadi) utemeljeno je na istinitom događaju, i govori o moralnom problemu liječnika kojega teški bolesnik od AIDS-a preklinje da učini eutanaziju. Redatelj **Douglas Hughes**, koji u biografiji ima u vodećim teatrima režirane velike naslove, Shakespeareove, Beckettove i Čehovljeve, okupio je na ovom projektu atraktivnu glumačku ekipu: od **Stephena Spinelle**, koji je s Kushnerovim „Anđelima u Americi" postao zvijezda Broadwaya i dobio veliki broj prestižnih nagrada, preko **Juana Carlosa Hernandeza**, koji također ima impresivan broj glumačkih nagrada i zavidan šekspirijanski popis uloga, do aktualnih filmskih zvijezda kao što su **Zach Grenier** („Twister", „Donnie Brasco", „Maximum Risk") ili **Doc Dougherty** („Underground", „Fare Games") pa do zvijezde televizijskih show i kontakt programa **Veanne Cox**. Redatelj se odvažio poći do samog ruba za Off-Broadway dopustivih redateljskih ekstravagancija, kao što su halucinacije, flash-backovi i snovi na sceni, te planovi realnosti i fikcije razdvojeni svjetlom. Bjelodano je, međutim, da uz takvu podjelu, na dobrom tekstu, režija niti podrazumijeva niti dopušta ma kakav ekshibicionizam.


Pitanje milosrđa

Rabe koristi AIDS tek kao okvir - njegov lik Anthony (Juan Carlos Hernandez) mogao bi isto tako bolovati od ma koje neizlječive bolesti koja život pretvara u nepodnošljivu patnju - za priču o problemu eutanazije, čime otvara uistinu dubok i bolan etički problem. Za Anthonyjev je lik njegova homoseksualnost bitna samo utoliko što frustraciju rodne mu Columbije pretvara u motivaciju njegova ponašanja u Americi, i omogućuje složen i morbidan emotivni trokut između njega, njegova dečka Thomasa (Stephen Spinella) i njihove najbolje prijateljice Susanah (Veanne Cox), zapravo zaljubljene u Thomasa i podsvjesno obradovane Anthonyjevim stanjem. Drama se, međutim, razvija kroz unutarnje monologe liječnika Roberta Chapmana (Zach Grenier), ugledno predstavnika američke više klase (bijeli heteroseksualac konzervativnih moralističkih nazora) koji iskreno želi pomoći Anthonyju, suočen pritom s liječničkim i kršćanskom etikom u sebi, s „javnim mnijenjem" američkog prosječnog „malog čovjeka", u liku vratara Eddieja (**Michael Kell**) koji od svoje televizije i utakmica, u viziji lako postaje agresivni fašist, ali i sa „zakonom, redom i poretkom" koji u liku detektiva (Doc Dougherty) pokazuju tendencije represivnosti.

Na istom Off-Broadwayu, u Actor's Playhouse kazalištu, tema AIDS-a iskorištena je u drugoj hit predstavi na sasvim različit način. Izvrsna komedija „Snimajući porniće" **Ronnieja Larsena** veliki je hit ne samo zbog dobro napisane komedije koju je sam pisac postavio na scenu, nego i zbog niza izvrsno osmišljenih producentskih dosjetki.

Larsen gradi brzu i živu komediju filmski britkih dijaloga na priči koja je komedijska „par excellance". Jack, nezaposleni mladi glumac koji ne primjećuje vlastitu netalentiranost, čini sve da bi došao do posla. Ponuda da snima porno filmove najprije mu je odvratna, ali nakon što čuje koliki je honorar, pitanje morala postaje potisnuto egzistencijalnim razlozima. Svojoj supruzi Lindi, koju odlično igra **Joanna Keylock**, laže kako snima edukacijske kratke filmove za obrazovni program. Vremenom ulazi u svijet porno industrije radeći porniće za homoseksualce, što je bolje plaćen posao. U jednom trenutku moralnog „pucanja", priznaje svojoj supruzi čime se zapravo bavi. Ona ga, međutim, potiče da nastavi zarađivati novac tako, jer ionako nikad neće biti glumac, i postaje njegov nezasiti agent, bezočno prodajući tijelo vlastitog muža. Tu će se brak raspasti, ali će Linda ostati poslovna žena u gay porno industriji kao prijateljica redatelja Arthura. Arthurov pak „sretni brak" s producentom njegovih pornića Jamiejom razara maloobni Ricky koji dolazi u veliki grad sanjajući o karijeri porno zvijezde. Burleskne situacije oko snimanja porno filmova (režirane mjestimice na kliskom rubu iste te pornografije koju parodiraju), groteskna bračna situacija, dobra glumačka ekipa i duhovita tema producentski

su, međutim, pojačane i izborom glavnog glumca. Jacka, naime, igra istinska porno superzvijezda američke gay porno industrije znana pod imenom **Ryan Idol**, koji to čini sasvim podnošljivo s obzirom na gomilu teksta koju mora izgovoriti. Nakon predstave Ryan Idol posjetiteljima nudi autogram na vlastitoj „vrućoj“ fotografiji po cijeni koja gotovo dvostruko premašuje inače visoku cijenu ulaznice za predstavu. Kritika dvoji nije li ovaj kazališni hit, u želji da problematizira moralna i društvena pitanja pornografije, zapao takvim komercijalnim rješenjima u pornografiju samu, što ostaje otvoreno pitanje za kritičare, ali ne i za producente koji imaju apsolutno prepunu dvoranu svake večeri. No cijela ta vesela, inteligentna, mjestimice satirična i erotična komedija završi morbidnim padom u mrak - to su, naime, osamdesete godine i u San Franciscu se pojavljuje vijest o „nekakvoj novoj spolnoj bolesti“ što zaledi veselje i smijeh u publici, kao i na licima likova, dotad opsjednutih promiskuitetom i seksualnošću.

Kako Broadway ne smije svršiti mrakom, a publika mora otići nasmijana i vesela, vidimo glavnog junaka koji je poslušao glas morala u sebi i napustio prljavi posao porno-stara, gdje eto glumi neandertalca u nekom obrazovnom filmu o kamenom dobu, i ne može zapamtiti tekst od tri dvosložne riječi.

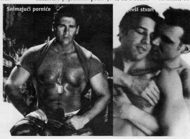
Usred Off-Broadwaya veliki uspjeh u Duglas Fearbanks Theateru postigla je burleska „Kad svinje lete“, monthypythonovska glazbena komedija bez trenutka predaha u nizu grotesknih, potpuno bizarnih i suludo smiješnih prizora, koju je njezin autor, hitmaker **Howard Crabtree** dovršavao doslovno umirući od AIDS-a, ne doživjevši premijeru. Primjer je to kako usred broadwayskog teškog problematiziranja teme iz vizure zdravih pisaca, odjednom izlazi nevjerojatno zabavna, vesela, duhovita i ekstravagantna camp glazbena komedija koju piše umirući bolesnik od AIDS-a. S AIDS krizom posljednji hit Howarda Crabtreeja ima veze samo utoliko što su producenti okolnosti nastanka djela i autorovu smrt iskoristili u promidžbenom smislu.

Komičko olakšanje preteškim problemima u svezi s AIDS krizom na pozornicama Off-Broadwaya donijela je i nova camp komedija **Guillerma Reyesa** „Muškarac na rubu živčanog sloma“. Replika je to na glasoviti Almodovarov film, koja i paniku AIDS-a uz složene društvene probleme hispanoameričkih useljenika u SAD tretira na otkvačen i komičan način, parodirajući je, kao i sve ostale teme i probleme, a osobito parodirajući traumu tradicionalno „macho“ hispanoameričkog muškarca u njegovoj feminiziranoj histeriji i panici, izazivajući buru smijeha kod gledatelja.

Od intelektualne rasprave do cabareta

Off-Off Broadway pak, sačinjen od izrazito istraživačkih, intelektualističkih ili pak potpuno underground kazališta, temu AIDS-a tretira na najrazličitije moguće načine.

Najhvaljenija i najrazvikanija je predstava „Beirut“ **Alana Bownea** u režiji **Delossa Browna.** Orwelovska priča podsjeća na reaganovsku histeriju oko AIDS-a, i smješta radnju u fiktivni prostor u kojemu znanstvenici po nalogu vlasti zabranjuju svaku seksualnu aktivnost kako bi se zaustavilo širenje bolesti. Predstava izvire iz onog aspekta AIDS krize koji je vezan uz konzervativističko uvjerenje da bolest i nije nešto po sebi loše, sve dok se može lokalizirati na krugove koji nisu poželjna uzorita Amerika iz slikovnica. Pacijent koji je izoliran, praktično utamničen, teška je i neskrivena metafora. U likovima senatora Helmsa, Thurdmonda, i bivšega kongresmena Dornana, Bowne slika prepoznatljive konzervativne političare, na prvom planu ih izvrgavajući nadmoćno-prijezirnom podsmijehu, ali u dubini



zvoneći na uzbunu protiv mogućih totalitarističkih i kriptofašističkih struja u američkoj visokoj politici, pritom neskriveno idealizirajući poželjni utjecaj žena na politički život koji je protuteža kaubojskom machoizmu.

„Splav Meduze“ **Joe Pintauroa**, u režiji **Dela Bigtreeja**, bavi se problemom skupine društveno angažiranih aktivista koji pomažu oboljelima od AIDS-a, potcrtavajući poneku sličnost i okolnosti društvenog odnosa prema njima sa situacijom u kojoj su šezdesetih godina radili aktivisti „pokreta za ljudska prava“ u borbi s rasizmom i konzervativističkom histerijom. Pomalo kataklizmičan autorov pogled na svijet i civilizaciju ne govori previše dobro o američkom društvu, ali ni način na koji se to esejističko i angažirano štivo po sceni razvlači ne govori o sebi ništa bolje.

Nakon uspjeha off-broadwayskoga hita „Snimajući porniće“, na off-off-broadwayskom renomiranom mjestu „Altered Stages“ načinili su pokušaj odgovora na taj komercijalni hit, moralizatorskom i intelektualnom „verzijom“ ovog superhita pod naslovom „Uvidjevši stvari“.

Pretenciozno su okupljeni glumci i suradnici iz svijeta visoke i „čiste“ umjetnosti, s razvikanim imageom lartpurlartista. Tekst je napisao, kao svoj spisateljski debut, vremešni urednik kulturne rubrike u magazinu „Vogue“ **Michael Boodro,** što je priskrbilo predstavi nešto glamoura i promidžbe, ali i image djela europocentričnog znalca lijepe umjetnosti kakav je Boodro. Ta pretenciozna umovanja o strahotama pornografije, u koje pisac bjelodano uopće ne vjeruje, govore, međutim, glumci s pedigreom teškog klasičnog repertoara i uglednih glumačkih škola i nagrada, a sve u pokušaju da izgledaju erotski atraktivno poput pravih porno zvijezda. „Vidjevši stvari“ drama je o jadnom mladiću koji pati jer mora živjeti kao porno zvijezda, i glavnom liku koji je porno fotograf a želio bi se samo baviti visokom umjetnošću i modnom fotografijom. Kao odgovor na tu „tragediju“, jedan od manje otrovnih kritičara napisao je „Strašno ti je biti porno zvijezda? Pa ne moraš, dušo. Možeš raznositi novine, raditi na gradilištu ili biti konobar. To su isto poslovi od kojih ljudi žive. Deset puta manje plaćeni, doduše, ali barem nećeš imati moralnih patnji.“ Jedan od grubljih kritičara, uspoređujući dvije predstave na istu temu, zapisao je da se nakon gledanja „plačevne porno melodrame“ pod naslovom „Uvidjevši stvari“, ona već viđena pitka komedija „Snimajući porniće“ doima poput „Građanina Kanea“ u svojemu žanru.

Kriza AIDS-a se tako dobro prodaje da i oglasi koji prodaju nekoliko cabaretskih predstava u većim newyorškim clubovima ne propuštaju napomenuti da se u njima pojavljuje i problem AIDS-a.

I tako u suočenju s AIDS krizom newyorška kazališna scena reagira u rasponu od ozbiljnih, umjetnički hrabrih i dubokih seciranja preko pitkih i plitkih površnih i pomodnih napomena, mračne tragike do šarene glazbene komedije. Po tome je moguće vidjeti i u kojoj je mjeri kriza shvaćena i doživljena kao istinski ozbiljan društveni problem, a koliko je njezino postojanje komercijalizirano i pretvoreno u pomodni trend.

U svakom slučaju, činjenica da je od stidljivog izgovaranja imena bolesti na sceni do teme koja je recept za Pulitzera, Tony, i Oscara prošlo jedva deset godina, kao i to da američko kazalište, na ovaj ili onaj način, niti u jednom svom segmentu ne može zaobići postojanje AIDS krize, svjedoči o tom da je ta kriza u suvremenom američkom društvu duboka i ozbiljna, i da su oblici njezina kazališnog tretiranja još uvijek neiscrpni.

To nikako ne znači da su sredine izvan SAD netaknute problemom, koji postaje utoliko dublji i opasniji što se o njemu više šuti, ali to više ionako nije teatrološko pitanje.

CONCEPTS Konzorcij za koordinaciju europskih studija predstave i kazališta

CONCEPTS je:

...član Savjeta europskog foruma kulturnih mreža i povezan je sa Europskom ligom Instituta za umjetnost, Informacijom o europskim kazališnim susretima te Europskim forumom za umjetnost i baštinu. Članstvo u Concepts pruža pristup informacijama iz svih europskih veza

...mreža obrazovnih ustanova i profesionalnih kazališnih organizacija širom Europe, koje su zainteresirane za promociju kooperacije kroz zajedničke projekte (praktične i teoretske), sa europskom perspektivom.

Konzorcij su 1991. godine formirali predstavnici *visokog obrazovanja i izvedbenih organizacija* iz 14 europskih zemalja.

CONCEPTS je usmjeren na promociju veće suradnje u svim aspektima europskih izvedbenih umjetnosti (uživo i snimljeno), posebno u području profesionalnog treninga (ili obuke), višeg obrazovanja, proizvodnje, izvedbe, kritike i istraživanja.

CONCEPTS vodi međunarodni upravni komitet čiji su članovi iz svih europskih zemaljagdje CONCEPTS postoji, sa širokim spektrom obrazovnih i kazališnih interesa.

CONCEPTS redovno izdaje NEWSLETTER za članove koji sadrži informacije o događanjima i mogućnostima za prikupljanje novca.

Članstvo u **CONCEPTS** pruža ekskluzivni pristup bazi podataka o mogućnostima obrazovanja i kazališta te tekućoj ekspertizi o predstavljanju i učenju širom Europe.

1993/94. **CONCEPTS** su financijski podržali Kaleidoskop fond EZ-a, British Council i ERASMUS.

Dosadašnji glavni projekti CONCEPTS-a:
-Europska konferencija o dramskom pismu, Valencia, Španjolska 1993.
-Europski simpozij „Grčka tragedija u modernom svijetu", Bugarska 1993.
-Međunarodne kazališne radionice u Danskoj, Njemačkoj, Španjolskoj i Velikoj Britaniji 1993/94.
-Druga konferencija CONCEPTS-a, Oporto, Portugal, travanj 1995.
-Praktični kazališni simpozij, Beograd, travanj 1996.

INFORMACIJE:
Predsjednik:
Profesor Noel Witts, Odjel za vizualnu i izvedbenu umjetnost, De Montfort University, Scraptoft Campus, Leicester LE7 9SU
Velika Britanija
Tel:0116 2577837,
Fax: 0116 2577825





Mreža balkanskih kazališta mladih

SVRHA
Svrha ovog projekta je stvaranje mreže kazališnih producenata i promotora kako bi se stimulirala umjetnička suradnja na Balkanu te razvilo partnerstvo među susjedima koji dijele zajedničku povijest i kulturno naslijeđe, bez obzira na postojeće političke, ekonomske i kulturne razlike.
U političkom rječniku, „balkaniziranje problema" sinonim je za komplicirane nesporazume i neizbježne sukobe. Naša želja je negirati ovu konotaciju i uspostaviti balkansku mrežu suradnika na području izvedbenih umjetnosti koji bi pridonijeli procesu balkanske kooperacije u sklopu europskog procesa suradnje i integracije.

SMJERNICE
Projekt je usmjeren na praktičare koji promoviraju radove mladih umjetnika i pružaju mogućnost ranije osobne i umjetničke interakcije istih u svrhu razmjene ideja i postavljanja umjetničkog djela iznad nacionalnih dimenzija, a unutar šireg europskog i balkanskog koncepta.

Zašto balkanska mreža?
20. stoljeće karakteriziraju stalni sukobi, ratovi i kontroverze na Balkanu. Iako dio Europe, poluotok je dramatično podijeljen - povijesno, etnički, politički, vjerski i kulturno.
Nakon pada Berlinskog zida, ljudi u postkomunističkim zemljama naglo su stekli brojna saznanja o Zapadu, zaboravljajući pritom gotovo sve o svome susjedstvu. Danas, sedam godina nakon pada zida i završetka zadnjeg balkanskog rata, više nego ikada nužno je da se ponovno susretnemo.

Zašto kazalište?
Teatar je ono što nam je zajed-

mreže

ničko. Kazalište je vid umjetnosti čija je tradicija najjače ukorijenjena među balkanskim stanovništvom. Poluotok je rodno mjesto Dionizija i Orfeja, dom antičke drame. Svi nacionalni ustanci na Balkanu tokom 19. stoljeća pozivali su se na teatar kao na moćno sredstvo izražavanja kulturne emancipacije i nacionalnog identiteta. Kolektivna priroda kazališta kultivira toleranciju i otvorenost prema drugima, prema različitostima. Teatar je prostor civilnog društva.

Zašto u Slivenu?

Sliven je grad smješten u podnožju planine Balkan, neposredno podno prekrasnih stijena Plavog kamenja. Poznat je kao grad stotine buntovnika i pjesnika. Ime Sliven znači mjesto na kojemu se nekoliko rijeka slijeva u zajedničko korito. Grad je tokom renesanse bio najrazvijenije središte zanatstva, trgovine i agrikulture, a u njemu se nalazila i prva bugarska tvornica. Danas, sa 125.000 stanovnika, osmi je po veličini grad u Bugarskoj. Od toga je 25.000 građana romskog podrijetla, oko 10.000 Saracena (dvojezični nomadski narod grčkog podrijetla), nešto Turaka, Armenaca i potomaka bugarskih doseljenika koji su prebjegli ovamo krajem 19./početkom 20. stoljeća, nakon krvoprolića u bjelomorskom, Trakiji i Makedoniji.

Ljetno kazališno sveučilište
8800 Sliven
P.O. BOX 164
BULGARIA
Tel. 359-44-27094
Fax.359-44-22932

kontakt osoba: Rada Balareva

Kazališni informacijski centar DELAK, Ljubljana

http://www.ljudmila.org/delak/

DELAK je ustanovljen krajem 1995. kao inicijativa kazališnih stvaralaca koji su u svoja djela uvodili ili neposredno istraživali teatralnost, dramaturgiju i ostale izražajne i spektaklske mogućnosti novih medija. Istovremeno, s ekspanzijom Interneta nametnuo se razlog za ustanovljavanjem centra koji bi odašiljao informacije o aktualnim slovenskim izvedbenim umjetnostima, te služio kao server za web stranice samih kazališnih institucija i stvaralaca. Prvi projekti koji su dostupni na mreži strukturirani su u tri skupine:

1. sekcija teritorij jest baza podataka o cjelokupnom profesionalnom pogonu slovenskih izvedbenih umjetnosti. Baza je u konstantnoj regeneraciji, a na njoj je moguće pronaći osnovne podatke o kazališnim institucijama, neinstitucionalnim oblicima produkcije, skupinama i autorima, zatim pregled festivala, udruga, izdavačke djelatnosti, obrazovne, muzejske i arhivske. Linkovi sa ove baze vode do samih stvaralaca i institucija, koje za sada prilično stidljivo koriste Internet.

2. sekcija memorija posvećena je velikim imenima kazališta dvadesetog stoljeća. Prvo među njima je **Mile Korun**, klasik slovenske modernističke režije, radikalni interpret Cankara, Shakespearea i antičke tragedije, **Brookov** suvremenik i autor koji je očarao **Giorgia de Chirica**. Web projekt je komentirana kronologija njegovih djela, grafički oblikovana kao horizontalno putovanje u vremenu (uobičajena logika Interneta je okomica). Dio projekta (njegov autor je **Kazimir Koch**) tvore slavni Korunovi svesci za jedno od njegovih temeljnih djela, *Oresteju*. Korun je, naime, za svaku režiju upotrijebio po jedan svezak i ti su svesci fascinantni dokumenti o logici rada na uprizorenju dramskog teksta.
Među sljedećim projektima koji predstavljaju kazališnu povijest u pripremi je retrospektiva Mladinskog gledališča, avangardne devedesete **Ferda** Delaka te uvod u djelo klasika modernog plesa **Pina** i **Pie Mlakar**.

3. sekcija projekcije namijenjena je posebnim autorskim projektima kazališnih stvaralaca. DELAK ponudi redatelju ili nekom drugom stvaraocu da za Internet pripremi poseban projekt. Na mreži je moguće vidjeti projekt *Celica* koji neposredno proizlazi iz istoimene predstave **Emila Hrvatina.** Osnovnu matricu projekta čini šahovska ploča za tri igrača, koju posjetilac nalazi u deset varijanti (od panslavenske i K&K varijante, preko militarističke i židovske do aristokratske ili leukemijske - ovisno o kombinaciji boja). Ploču tvori 96 polja i svako od njih krije određenu informaciju.
„Klikanjem" na bilo koje od polja dolazimo do informacija o samoj predstavi *Celica*, no mnogo zanimljiviji i za sam Internet daleko privlačniji su linkovi na druge web projekte koji gravitiraju oko referentnog okvira *Celica* (pogled, oko, voajerizam). Posjetilac može tiskati bijelu verziju šaha te je naknadno obojati, a priložena pravila pomoći će mu da lakše savlada igru.

Osim virtualne egzistencije DELAK najavljuje i realnu egzistenciju svojih projekata od kojih je prvi *KIOSK Čerigoj*, koji se ima dogoditi rujna '97. u Trstu te sljedećeg ljeta na avignonskom festivalu. O projektu će biti govora u sljedećim brojevima Frakcije.

DELAK je prvu fizičku međunarodnu prezentaciju doživio prošle jeseni na susretu Europske mreže kazališnih informacijskih centara i tom je prilikom postao član mreže, koju zasada čine predstavnici 13 zemalja.

Emil Hrvatin

mreže

Zentrum für Kunst und Medien / Centar za umjetnost i medije, Karlsruhe

ZKM / Centar za umjetnost i medije Karlsruhe javna je fondacija osnovana u svrhu istraživanja, razvoja i prezentacije novih audio-vizualnih medijskih umjetnosti na području grada Karlsruhea i njemačke pokrajine Baden-Württemberg.

Od 1989. godine ovdašnji umjetnici, tehničari i znanstvenici djeluju na različitim poljima, no sa zajedničkim ciljem: kombinirati tradicionalne umjetničke forme (umjetnost, glazba i vizualne umjetnosti) s novim digitalnim tehnologijama tako da nastali proizvod bude upotrebljiv za javnost. ZKM je tek u nastajanju. Stoga muzejske zbirke i arhivi još uvijek nisu otvoreni javnosti, no tijekom 1997. publici će biti otvoreni sljedeći odjeli:

Institut za vizualne medije

Kompjutorski laboratoriji, studiji i radionice srce su ZKM-a, stoga se Institut za vizualne medije bavi izradom elektroničkih slika, od videa preko kompjutorske grafike ili kompjutorske animacije, do krajnje originalnih medijskih simulacija i interaktivnih multimedijskih instalacija („hipermedija").

Institut za glazbu i akustiku
Primarni interes Instituta za glazbu i akustiku su elektronska glazba i akustičke metode percepcije iste. Ovdje se otkrivaju, istražuju i umjetnički preuređuju nova područja zvuka, od sinteze zvuka do žive elektonske glazbe.

Medijski teatar
Medijski teatar predstavlja kako produkcije koje potječu iz studija i raznih instituta, tako i one gostujućih umjetnika. Njemački umjetnici i umjetnici iz inozemstva od 1997. godine moći će koristiti ovaj forum kao svojevrsnu platformu pogodnu za izvođenje novih multimedijalnih eksperimenata.

Medijski muzej
Medijski muzej interaktivnim izložcima želi dati prikaz kulturne i efektivne povijesti komunikacije i razvoja raznih vrsta medija, te ujedno pomoći shvaćanju strukture i načina na koji funkcioniraju različite medijske tehnologije.

Muzej suvremene umjetnosti
Umjetničko djelo kao takvo središte je interesa Muzeja suvremene umjetnosti koji je posvećen svim vidovima suvremene umjetnosti te tako rame uz rame predstavlja tradicionalne umjetničke forme, slikarstvo i skulpturu, s fotografijom i novim elektroničkim medijskim umjetnostima. Posebna važnost pridaje se onim disciplinama koje su u javnom životu najslabije zastupljene, tj. „pokretnim slikama" video skulptura, hipermedijskim instalacijama i instalacijama na otvorenom. Na ovaj način želi se konfrontirati različite vidove umjetnosti te pomoću forme, sadržaja i estetike proizvesti ambijentalnu napetost.

Medijska knjižnica
Osim što je „Medij za građanstvo", Mediateka pokušava i uključiti javnost u trenutačno djelovanje ZKM-a. Od 1997. pučanstvo će se moći koristiti velikom knjižnicom i arhivom koji sadrže međunarodne video kasete, video diskove i nosače zvuka.

Položaj
ZKM se trenutačno nalazi na tri različite adrese u Karlsruheu. Prema odluci Okružnog vijeća Karlsruhea, ZKM će se u 1997. preseliti u preuređene prostore bivše tvornice na jugozapadnoj strani grada. Ovaj izuzetni spomenik kulture ugostit će razne odjele ZKM-a na površini od cca. 15.000 m2. Gradska umjetnička zbirka (trenutačno u Prinz-Max palači) također će biti preseljena u renovirane prostore IWKA posjeda, gdje će zajedno sa odjelima ZKM-a dijeliti izložbenu halu.

Suradnja sa HFG
U zgradi će također biti smještena i Akademija za dizajn Karlsruhea (HFG) te će pokrivati daljnjih 8.000 m2. Ovakvom suradnjom omogućava se ne samo izlaganje gradske umjetničke zbirke, nego i uvjeti za istraživanje, prezentaciju i podučavanje tradicionalnih umjetničkih formi nasuprot medijskim umjetnostima, a u svrhu nastajanja stimulirajućeg dijaloga.

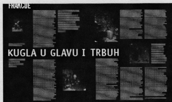
Informacije
ZKM / Centar za umjetnost i medije Karlsruhe
Postfach 6909
76409 Karlsruhe
Njemačka
tel. + 49721 9340-0,
faks. + 49721 9340-19,
e-mail, info@zkm.de

"KUGLA" (THE BALL) INTO THE HEAD AND STOMACH

Kugla - GGO Denmark: Wartime Kitchen, ZKM - Underground spaces, opening April 9th, 1997

Lada Čale Feldman

A lot of ink was spilled, as they say, in Croatia about the demand that has been put before all of us as human beings, but first of all before artists, particularly writers and poets - we are, namely, the culture where the right to speak is still perceived as a privilege - by the war. In an ardent way, quite inconceivable to the talkative current Western "armchair" cultural criticism investigating the hierarchic arbitrariness of the procedures of presentation of realities, the critics were reactualizing the questions related to the possible picturing of catastrophical contents, as also the old modernistic questions that perceive a controversy between the commitment (to what? cui bono?) and aesthetized escapism. And every time, the discussion was ended with a sad conclusion that we are - shamefully - not equal to the performative force of the war. The poetry was floating on a tide of vapid hymnal verses, the prose was floundering in the mud of ungraspable contradictions about causes and effects, emotions and (war) logic, individual sacrifice and strategical pragmatism. The plays have simply transferred their stuttering dialogues into new interiors - air rade shelters - but, alas!, they mostly continued with their imaginative and dramaturgically predictable stammering. After all: who to speak to? And why? To document it? To remind those traumatized ones of their traumas? Or to pierce the ears of the "world", so hard of hearing, with lamentations; to denounce the culprits; to relieve our souls? And finally, how to speak? Shall we try to poetically transpose, graciously formulate and



attractively repackage the chaos and destruction?

The theatre alone - as Theatre "Kugla" seems to think - can escape the tepidity of experience inescapably produced by immersion of war horrors into linguistic solution diluted by rhetoric. Therefore "Kugla" realizes its series of shows made during the 90's by making - for "Kugla"- inevitable Faustian pact with the expressive - visual, acoustic, "atmospheric", rhythmical, characterological, psychodramatic and other - material of horror, with tested means of induction of states of anxiety and aggressiveness in their willing and unwilling recipients. The bombs have fallen on the warm homes, invaded, as we delude ourselves, only by ugly media pictures, kitchen utensils are scattered around the yard or have sunk with us under ground, to survive there, along with us, sturdily waiting for the arrival of the next blow.

This is not the first time that "Kugla" lavishly spreads over the stage a variety of objects-barriers impeding the bodily movements of performers - this time it was a museum of discarded metal objects: metal rods, pots and pans, washbowls, ladles, whisks for whipping egg whites, all of which were crashing against each other and producing rhythmically planned, but nonetheless deafening sounds. The bodies of Indoš, Mic and Kićo - because surnames are here the only rightful artistic names - were tottering back and forth in this mechanized rhythm and - although lacking space in the narrow rectangular "pool" of the basement, on the edges of which were placed the seats for the viewers, divided on one side from the performing space by the wire netting - were constantly touching that threatening close distances from the viewer, wherein, from the very beginning of the theatre, the clear outlines of the ritual and performance become muted and the audience starts to feel the magical fear from the contact with actors, disoriented, crazed, "infested" with their playacting. That vibrating space between the three actors and the audience was heated not only through the density of auditory stimuli, but also through the nightmarish, vehement movements of the players, who - during the first act, as the program said - were hurling the pots up into the air or reaching down for the metal rods with controlled, precise movements, using them to smash and batter the poor, innocent dishes, cruelly devoided of its function.

Perhaps the viewers seated at the opposite end, behind the wire netting, were feeling secure, but I didn't, I literally feared for my head - the only thing that held me to my seat was my belief in the impressive training and discipline of the actors and my fascination with the cohesion and consistence of the creative will that with extraordinary sophistication and sense for theatrical control of time and space balanced precariously on the thin wire of my tolerance. My memories of the earlier, ambiental shows of the "Kugla" theatre seemed now so distant: their eager archaeological search for hidden spirituality and nobility of the everyday life, the warmth of their frankness and openness to the audience which was not lazily spoiled with regular, easily obtained comfortable and secure seats in the auditorium, watching some sophisticated spectacle full of culturological reminiscences (at the time of the "Kugla" opening the Biennial of the contemporary music was taking place in Zagreb, offering exactly thus intoned programme): for instance, their secret lovers from the Parc

Gradac in Dubrovnik (The Summer Afternoon), or the incidental inhabitants of the Zagreb city dumps (Soft Ships), or the remaining retail buyers of vegetables on the Zagreb central open market (The Event at 16:16 h), or the people strolling along the river Sava (The Story of a Girl with the Golden Fishes).

Everything is different now, now we are watching their performances filled with fear, almost as afraid as were during the air raids. From the one time group of gentle street animators, "Kugla" has turned into the ominous challenger of our tolerance, after having caught us successfully in this mousetrap; so that facing those scenes into which they try to draw us - because, you must know, The Wartime Kitchen is not a play which you simply watch, rather we might say, it's a play that lives, boils, seethes, but the performers are never, not for one moment, transgressing the license guaranteed by the theatrical contract - we become horrifyingly transformed at the same time into murderers and the war victims, or simply victims which only wish to jump from their seats and rush to the door, to flee from that damp coldness of the basement and most of all from that frenetic clanking, banging, roaring, battering, rumbling, thundering, drumming, squealing and screaming, to which we were so mercilessly exposed. We did not hear the sirens, media announcements, explanations, apologies and information - we did not know where, who, when and why. But we were well reminded of how! And we only wanted - at least, claustrophobics like me - to run away from the theatre, just as we wanted to run away from shelters, war, the world, from the face of the Earth, and go somewhere, where they will finally leaves us alone; unfortunately, this is merely a futile and above all, momentary idea, for the realization of which "Kugla" leaves open (if we wish to use it) the door of the auditorium - mockingly scorning the easy and provisional nature of that idea.

But if we have a shred of sense of honour (what a worthless word, but even Claudius had a sense of honour, even though he chased away "Gonsago's Murder"!) and if we feel even a smallest pang of conscience for those who simply could not get out for a "breath of fresh air", we shall feel the pull of symbolic necessity which force us to stay and continue to take part in these noisy demoniac orgies staged by "Kugla", entitled, in the second act, "the war criminals' game" and consisting of actors calling, screaming each other's names with hoarse voices into the hollows of the empty old search-lights. In the third and concluding act - with this classicistic structure "Kugla" is paying a parodistic-respectful homage both, to the still persistent horizons of theatrical expectations, and to the tragic and exalted, but at the same time, ethically and poetically quite degraded thematic of suffering - the three actors are making painful efforts to destroy life - human life and that of some strange life form, some metal construction that looks like an elephant, which dies accompanied by explosive sounds of the trombone. Or, as "Kugla" has put it more succinctly on the programme: "Violence, violence, violence, street violence, violence, violence, violence, street violence, violence in the cities, violence in the villages, violence in the nature - violence!"

Of course, those of us who have felt the effects of war on our own skin - some of us in relative "comfort" and some in direct contact with the horrors, we are perhaps too tired to surrender without shrinking to any form of violence, not even for the sake of somebody's uncompromising artistic faith or artificially adopted generous openness to theatrical experiments of any kind, as the actors and musicians of "Kugla" seemed to surrender to it by borrowing its absurd props of destruction, by taming its symbols and effects with planned aesthetics of ugliness and sadomasochistic cruelty, accompanied by the hidden musical imitation of thundering of the guns. That's why it is necessary to know that the show was made for the audiences abroad, who might perhaps be able to find the necessary strength to sacrifice themselves for these approximately fifty minutes. Because, as the artists of "Kugla" theatre believe, to talk about violence in sweet, clear voices of inherited performing patterns (trying only to mix them up skilfully), means that by trying to comfort our own trembling anxiety, we are only managing to cover it up.

ON THE TRIVIAL

Goran Sergej Pristaš

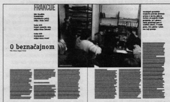
HNK Varaždin Observations (Stories from Varaždin) Director: Bobo Jelčić

Theatre &TD Bedrooms Windows Director: Milan Živković

Theatre &TD The Chair-Women Director: Ozren Prohić

excuses for ignorance in regard to the use of words or avoidance of true relation to the reality. This century has also brought the unavoidable "conflict" between theatre and film, more precisely, the favouring of film, so, the objective of this short treatise about two plus one theatrical production is to point out certain lack of proper understanding of the scope of theatrical art in such comparisons with the film.

The immediate causes are the two new theatrical productions which several critics have been comparing with the film and some of the solutions used by the authors of these productions, as also the way of performing have been described as "filmic". Discussing this concept of "filmic" theatre, I shall also indicate some problems which are usually coming up in discussions about realism and reality in the theatre and about so called "stylization", a term which again appears in the characterization of all deviations from the "realistic" manner of acting.



This century has often witnessed the disappointment of theatre directors with their medium. Literariness, impossibility of repetition, subjectivity, populistic tendencies, concreteness, bodily aspect, etc. - all these are the characteristics and elements of the theatre, which at the particular stage of its development represented an obstruction to author's wishes, ambitions or poetics and which were bringing the theatre in the position of comparison with and inferiority to the other artistic media. Even the more radical forms, such as so called, physical theatre, non-verbal theatre, dance theatre, etc. were regarded in certain cases as extracts of theatrical futility and

Reflections about "Observations"

"Observations" is one part of the title of the production presented by Bobo Jelčić and the Varaždin theatre company. The production consists of a dozen scenes performed in several different, physically separated spaces within the Croatian National Theatre (HNK) in Varaždin. They are performed in offices, rehearsal rooms, on the terrace, in the corridors, under the stage.... During the performance, led by performers' instructions, the audience moves through the building, from one performing space to another, collecting the "extracted elements of everyday life" presented in this

series of scenes.

If we venture into a comparison with a movie, each of these scenes (with exception of one scene where two of the fictional spaces are connected: the room of the postman Ivek and the room of a certain lady) can be compared with a scene-sequence in a movie, that is, with the part of the movie which is narratively rounded off and shot in one uninterrupted scene. (1) Writing about the scene-sequence, Pasolini maintains that it is subjective, because it does not offer something objectivized and explained by editing with shots from different angles, but can be ascribed exclusively to that what the eye of cameraman has seen from his point of view. (2) It contains no commentary, which is given by editing. (3) Further, Pasolini says that the time in which we watch the scene-sequence is always the present time, particularly in the case of documentaries. Even if we would watch several different scenes-sequences of the same event, we would every time enter the same present time again, because it is dictated by the photographed action and not by the position of the camera. In the case of combination of parts of the scene-sequence, joined into a narrative whole by editing, the event would be returned to the past, because the editing procedure includes manipulation of time dimension.

And how is something similar to scene-sequence functioning in the theatre? First of all, every dramatic action in theatre, which has time and space continuity, is objectivized. The viewer in the theatre auditorium is not in the position of the viewer of a movie whose angle of view is dictated by the cameraman. The viewer in the theatre takes the position which is changeable only to the extent allowed by the auditorium. However, he never comes in the position of totally subjective watching of the scene on the stage. (4) Moreover, by depriving the viewer of his voyeuristic position of watching the scene from the darkness, where he is hidden from the eyes of other viewers and the actor, Jelčić pushes the viewer into the center of the scene, where he is watching and is being watched, and also watches those who are watching. The scene viewed in this way acquires its clearly defined status in relation to the viewers and the reality of the playacting, and makes it more objective or we could say, more real. But let's leave this for the moment and let's focus instead on the content of the scenes.

The selected scenes in this play are arbitrarily picked out possible events from everyday life of the "common" people in Varaždin or more precisely, characters. The complex of these scenes aims to give a certain picture of life. Writing about this production, the theatre critic Dalibor Foretić says that it shows the life's unique and unrepeatable quality. (5) Here the question arises: why is theatre the place where they attempt to repeat the human lives? Because, if it is true that scenes in "Observations" have been created in joint efforts of director and actors on production of situations and dialogues, based on actors' own stories, then each performance is, in a way, a repetition of life. Ultimately, every scene is in a way the repetition of some conceivable reality. Regarding the contents, every scene is brought to almost total imitation (repetition) of a conceivable, real event. This theatrical procedure follows the realistic tradition, but it is also close to what Mike Leigh calls the enhanced realism, the realism which is so realistic that it becomes surreal. By being excessively realistic it becomes extremely distant from reality. Consequently, "Observations" are not speaking of life, the play has no longer any direct connection with real life. The actors on the stage do not "live", they imitate the living. And while events photographed on film can still record and document some parts of reality, in the theatre we can only give the evidence of this reality. Therefore, we could say that the production of "Observations" is the "real theatre", if we think of the theatre as the place where nothing is true. Any other relation to the film is more the matter of poetics and inclination to the styles of certain film directors, than the matter of the medium itself and its reality.

This is also indicated by certain inconsistencies in the "Observations". One such example is the first scene wherein the character performed by Dražen Šivak names himself with the name of the actor, i.e. asked what is his name, he replies: "Dražen Šivak". That statement looses its veracity in the play, because it can be confirmed only by metatheatrical information (on the poster or in the programme, or newspapers). Dražen Šivak is "Dražen Šivak" only to that extent, to which we are ready to believe him, and in the context of an extremely realistic and fictional theatrical procedure such half-information is only causing unnecessary confusion. In a narrative, realistic movie such information would not be confusing, because the medium itself gives documental evidence to its scenes, since it always refers to an already existing reality (even in the case of some prepared reality). In the theatre, on the other hand, every realistic scene demands it special construction and evidence. Similarly, in the already mentioned scene in the room of the postman Ivek, we see for the first time an unreal happening. Ivek pours the unexisting water from the cup into the coffee pot. This action relies on a certain theatrical convention which also offers little evidence of that what the whole requires from such action.

Let us mention again the action about which Pasolini writes in one of his articles. An interesting detail in the production of "Observations" is that all scenes begin with silent actions. It seems as if the happening which does not need spoken elaboration makes the scene "more natural", "more normal". As if the gesture is really that what it is and that we believe it. So, the gesture, inasmuch as it belongs to the given communication standard, has some characteristics of evidence which form the identification with reality. Even when he speaks, the actor is moving. But when he moves without speaking, the function of gesture fills the space of subject's realization which is usually filled by words elaborating this realization. In other words, the gesture is not the reduction of theatre to only one aspect of expression, as it is frequently commented, but in the given circumstances it has even greater evidential value than the words. But still, the things are not as simple as they seem and the "veracity" of gesture is the subject of another, separate discussion.

What is it, then, what makes the play "Observations" more interesting than the "dreariness of everyday life". Let's try to answer this question like this: Writing about the New Cinema in New York and about the movies made by Andy Warhol, Pasolini counters the neo-realistic concept: That what is trivial exists, with the new concept: That what exists is trivial. And says: "But this triviality is felt with such fury and pain that in the end it attacks the viewer and at the same time, his views of the order, his human and existential love for that what exists." He is, of course, referring to films which are entirely made of one single scene-sequence (for instance, the film about the man who is sleeping, which lasts several hours) or a series of scenes-sequences. Such exposing of triviality, which we find also in "Observations", is highly arbitrary, more arbitrary than constructed triviality in edited sequences which is more or less following some narrative objectivizational logic, closer to our perception. "Observations" cannot pursue the exposing of triviality with such consistency, because it would, in fact, mean to continue infinitely some trivial scene and without an ending, we cannot attain the awareness of the completion of some statement, i.e. of a theatrical act. Therefore, this statement requires some editing, but the purpose of this editing is not merely the arranging of the narrative structure. On the contrary, repeated appearance of the same characters in several different scenes of "Observations" creates the impression of the absurdity of the existence, because it does not imply any unity of existence, but rather its dispersion through time and space. While the process of film editing connects the scenes into the greater explicating units, the procedure of editing in "Observations" disperses them, creating in this way more the impression of the whole, than actually acting the whole. Thus, along with the impression of the whole, it creates also the sense of life. The existence, in fact, is not at all ordinary, but totally unusual and illogical. Therefore it cannot be represented by any realistic scene. It can be only observed as "psychological document" and that is exactly what this play really is.

The value of the triviality

There is also a need to evaluate life, to admit certain value to the everyday existence, to enrich our cognition by creating a sense for detail, for precision of existence and similar. In that sense, it is possible to discern the reasons behind the creation of the &TD Theatre production "Bedrooms Windows" directed by Milan Živković. (6) Some critics have here also found some relations to a certain film procedure and it is not difficult to see why.

The play is based on Carver's short stories, in other words, on literary work of fiction, which is transferred onto the stage with great precision. Actors talk in a so called, relaxed, but still literary language, because it was not created "live". It was not created on stage, it was recreated. Unlike "Observations", where the language is deprived of its initial function, where the spoken words are not putting anything into motion, since the language has been trimmed and as such can be used as a tool, here the spoken words constantly put things into motion, always from the same dead point - the bed in a bedroom, where a couple (they can also represent several couples) passes a sleepless night (or nights). As here the words are being used to create the desired realism, that is, some kind of "normal" communication, there is no doubt that this is fiction and that fiction is the actual aim. All performing and metatheatrical conditions are such that nobody can talk about some reality, and if there is some relation to the reality, then this referential reality is that certain American reality which was conceivable to Carver, because the characters have Anglo-Saxon names. And the more they speak, the more this production becomes the theatre, the illusion, although with its style it again brings to mind some well-known movies (at least, by reference). Since the whole play is situated in the bed, the limited dramatic action demands its theatrical elaboration in the precision of the gesture, in the gesture which will confirm the extremely simple performative concatenation of this production. Precisely elaborated gesture again draws away from any documentary character of the show, but it refers to life. This is even more emphasized by elaboration in depth through the projection of details on slides, another repetition, but this time of an already previously presented scene. The projected detail or photographically repeated situation gives an in depth elaboration of the meaning and the complexity of an apparently simple existence. And while somebody might recognize this as the procedure characteristic of film editing, because it gives us an insight into the things which we cannot see from our voyeuristic position in the auditorium, here this procedure is actually used for the purpose of the intelectualization of the trivial (unlike "Observations" where we have the aesthetization of the trivial). This procedure is not making the play more realistic or more documentary in its character. Quite the opposite, it serves as an additional evidence of the fictional concatenations within the play. What we have here are the true theatrical conventions preparing the field of theatricality for that what is making this play questionable - the limited performative conditions. And such procedures, when they are meant to portray life, are in fact characteristic of academicism and all they achieve is the "academization of life".

Character as an illusion

In conclusion, let us say a few words about the play "The Chair-Women" directed by Ozren Prohić, also an &TD Theatre production. This play also has its textual basis - the play "The Chair-Women" by Werner Schwab. The play is about three women from the lower social urban class, whose extremely vulgar discourse is of extraordinary importance for the realistic portrayal and credibility of the characters in a simple fictional structure. Prohić reads this play as a "folk play" or Volksspiel, the show with jokes and singing, with simply defined characters, almost caricatures, almost grotesque, the characters about whom the director cannot have much doubts. They are given and all he has to do is to follow them. The question arises, in what way can this realistic, strict, consequently vulgar discourse support the global stylization, or more precisely, the general deviation from the expected communication standard. The result is an oxymoron: stylized realism. Excellently executed, the play has its clear, consequently pursued line, which culminates in the unavoidable exposure of the camouflaged Katarina Bistrović Darvaš, whose character, Marischka, does not allow further development in the given direction, because, after all, the text demands something else (this is the only moment when the text and action meet in the play).

Namely, the characters, totally distorted by costumes and make-up, simply cannot say anything that would be of any significance in relation to some conceivable reality. The foul language seems to fit so naturally with this kind of monstrosities that the foul words have no longer any meaning or significance. The make-up and costumes speak before words, and the words which have the "realness" of these characters inscribed in them, loose that strength of evidence which could refer to our reality and the circumstances of our own lives. So the poignancy of the critique of reality becomes dulled and the "dangerous" text turns into a harmless play.

Those who wrote about this text were mentioning the attacks on Christianity, i.e. that the critical point of this text is turned against a fact which is outside theatrical reality. In the production this resulted with overabundance of religious iconography: the walls are covered with pictures of saints, crosses and icons. The crowding of those symbols again resulted in an overpowering picture on stage which represents an entirely new reality, but has no connection with the fundamental one and least of all with God. The play itself is by no means attacking religion, God or Christianity, it is rather a sort of discussion with religious communalism, with religious groups and the various forms of worshiping God, which do not in any way represent the global facts.

These, in such a way lost references to the reality do not represent an obstruction to the existence of this production, but they are good example of counterideologization that depends on the persuasiveness of the picture of the critique of reality and not on the validity of the reality itself.

All three commented productions show that today the purpose of realism in the theatre is no longer political engagement and that theatrical picture of reality is much too small to be able to speak with authority about our lives. Although the three productions are referring to the fundamental reality, they are not involved politically in relation to it. On the other hand, the production of "The Chair-Women" shows how the talk about life can turn into its own antidote and that the ideology is stronger than reality. And at that point we could open the debate about the relation of the theatre and the picture, about ideology and representation, but there will be other occasions for that.

1 - Film Encyclopaedia, JLZ, 1986

2 - The more complex scene-sequence does not exclude such editing procedures which belong to the profound mise en scene or changing of angles and camera views within the same scene. But the viewer of theatrical production cannot take such position.

3 - P. P. Pasolini: "Discourse on scene-sequence or film as semiology of reality", published in: D. Stojanović: "Film Theory", Nolit, Belgrade, 1978.

4 - Of course, the possibilities of territorialization of watching are extremely wide and some examples, such as the production "Prayer Machine Noordung", show the possibilities of combining actions of watching and being watched in the theatre. About this subject, see "Theaterschrift" No. 5-6 in the text "The Politics of Space" by Eda Čufer and Emil Hrvatin.

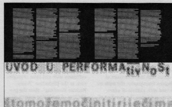
5 - Dalibor Foretić: "The Miracles of the Grey Everyday Existence", 1997.

6 - It is quite interesting that the productions "Observations" and "Bedrooms Windows" have both the action of watching implied in their titles.

INTRODUCTION TO PERMORMATIVITY

by Aldo Milohnić

With his theory of the performative John L. Austin has cut deeply into the language of philosophy and its apparent coherence based on the belief in truth; the instruments of the traditional philosophy are the statements, which can be true or false. There is no place in the "serious" philosophical or logical discourses for any statements which do not satisfy this basic presupposition. Austin turned this tradition of "true" and "false" upside down by introducing a new opposition: active and passive. For Austin, the performative is an active statement. By pronouncing the performative we are not asserting that



something is or isn't (true), but - simply and literally - by uttering of some statement we are performing some action. So, Austin's formula says: to speak = to act. According to some authors (i.e. Ross Chambers and Maja Ogrizek), when we talk of theatre, then this formula is equally valid, only in the opposite direction: to act = to speak. Of course, it is not difficult to agree with this assertion in the case of, for instance, radio play, but the question arises does to act = to speak also in the case of so called physical theatre? Further, how could we apply this formula in the case of dance theatre? All those questions, in fact, can be reduced to one basic problem: along with the verbal performative, is there also a "gestural" performative?

So, after John L. Austin has accomplished the major part of the task by turning upside down traditional perception of non-statements as non-objects of philosophy, what remains now is to take Austin's theory and turn it upside down. The undersigned has tackled this uncertain undertaking in his text "Performative Theatre", which, after having been published in Slovenian and English, finally appears also in Croatian translation in this issue of Frakcija. Namely, "performative theatre" is the phrase which for Austin would represent the contradictio in adjecto. According to his theory of verbal acts, the performative in theatre (or in any other art) can never be the "real", "serious" performative, stated in the circumstances of linguistic etiolations (paling or weakening of language). The only performative recognized by Austin is the performative stated in the "ordinary", "everyday", "normal" circumstances. To dispose of this Austin's limitation means also to open wide the doors to a concept of performative as a penetrating "tool" for theoretical conceptualisation of performing arts.

Nenad Miščević is in many ways responsible for "bringing" performative concept onto the theoretical stage in both, Croatia and Slovenia. He is responsible, for instance, for publication of various translated texts by Austin, Strawson and other leading names of linguistic pragmatics in the literary magazine Dometi at the end of 70's and beginning of 80's, while his book on Austin (Jezik kot dejavnost - Language as Activity) was published in Slovenia in 1983, from which, with the consent of the author, we have selected one of the introductionary chapters for this issue of Frakcija.

In the 80's, the theory of speech acts was in a way a theoretical hit in Slovenia. For instance, Igor Ž. Žagar, Rastko Močnik, Jelica Šumić-Riha, Janez Justin and many others were greatly preoccupied with this theory at that time and several theoreticians are still, directly or indirectly, preoccupied with it. The 90's have, however, transferred the focus of theoretical debate onto the theory of argumentativity. Oswald Ducrot, one of the significant names in the field of this theory, has, for instance, published two of his books in Ljubljana and has held a series of lectures at the Faculty for postgraduate study of the humanities, ISH (Institutum Studiorum Humanitatis). Until mid-nineties, however, theatrical theoreticians did not show almost no interest for application of discursive paradigm to their theoretical conceptualisations of performing arts.

This is not, in fact, surprising, because the real, productive interaction between the theory of speech acts and theatrical theory has not happen as yet, not even in the countries which can boast of much larger and much better developed theatrical-theoretical production. Some of the foreign authors, who have merely intuitively accepted Austin's theory as an applicable support of their own theoretical models, were mostly just "scratching the surface". Their silent acceptance of Austin's praise to the performative in the "everyday", "living" circumstances enabled them to entrench themselves into the comfortable ghetto of dramatics. Limited application of the theory of speech acts to the analysis of dramatic text was comfortably unproblematic, because it conformed in advance to the rigorous framework of "fictional performative" which was ghettoised already twenty years ago by John R. Searle, the best-known of Austin's followers. His debate about "logical status of fictional discourse" was decisively opposed only by Jacques Derrida. In his polemical writings Derrida was developing the theory which attempted to establish the performative superiority of fiction over the "everyday reality". It is wrong to think, argues Derrida, that the performative would be possible only when the subsequent "reality" would not be based on the model of "repetitiousness" or "quotability", because this "repetitiousness" represents exactly the one unreduceable condition of every "successful" performative. What would further mean that the presupposed mimetic character of fictional discourse is not a convincing evidence of its supposed "unperformativity".

Since here, in this text, we cannot go into a detailed review of theatrical-theoretical and linguistic interference, I am referring all curious readers to the third chapter ("The Performance of Language") of the latest book by the respectable compiler of contemporary theatrical theories, Marvin Carlson (Performance, Routledge, London and New York, 1996), wherein they will find, in approximately twenty pages of condensed text, all the basic information about most important (although it should be immediately added: almost exclusively anglophone and francophone) authors, who have offered linguistic, literary or linguistic-philosophical theories firmly or less firmly connected with performing arts.

In addition to the several already mentioned authors (like Austin, Searle, Derrida, Chambers), Carlson writes about the number of other authors like Chomsky, Habermas, Bahtin, Kristeva, Benvenisto, Felmanova, Fish, Grice, van Dijk, Eco, Elam, Rozik, and many others, whom for the reasons of "spatial economy" we cannot list in this text. At the same time, we should point out that only a smaller number of authors listed in the above mentioned chapter of Carlson's book on performance, satisfies some stricter theoretical criteria (in the sense of Althusser's "epistemological section"). This requires an additional note: majority of authors deals with questions of performative in literature or drama and only a few of them venture into the field of theatrical production (show, staging, performance...) and the particular status of performative spoken on the stage. Ross Chambers is one of the very few theoreticians who has explicitly put that question onto the "agenda" of theatrical-theoretical debate in his text: "La Masque et le miror: Vers une theorie relationelle du theatre" (1980). "Chamber's attempt to

applicate the theory of speech acts on both levels, the theatre level and the level of discourse, is quite unusual. Generally speaking, theoreticians, who have applied the analysis of speech acts to the theatre, were working primarily or even exclusively on the level of enonce, or illocutive operations within fictional world of dramatic text. That level is, on one hand, much more clearly connectable with the traditional literary analysis and on the other, with the use of speech act analysis in the ordinary speech situations," writes Carlson in his above mentioned book.

In Slovenia, there is a group of young theoreticians gathered at the Faculty for postgraduate study of the humanities, ISH, who concern themselves with these questions. Apart from the undersigned, there should be mentioned (at least): Maja Ogrizek and Maja Breznik, whose most recent texts on the subject of performative and performing arts (or, in the case of Maja Breznik, institution of theatre) are included into the recently published anthology Along the Margins of Humanities (ed. A. Milohnić and R. Močnik, ISH, Ljubljana, 1996). The group is grateful to the editors of the magazine Frakcija for their invitation to participate both, with contributions and suggestions in the concept of this issue which contains several inspiring texts, and hopes that the discussion about the status of performative in the performing arts - which represents an attempt to establish an interdisciplinary theoretical field (of theatrical theory and theory of speech acts) - will arouse an interest among the readers and in the circles of theatrical theoreticians and linguists in Croatia.

SILENT SURVIVAL or why the archaeology will have to occupy itself with words

Ivana Sajko

"I shall be able to go
blind
with tranquil eyelids
because I know
what the yellow looks
like
even when it isn't yellow any more"


Nijemo preživljavanje

Having at his disposal the text as the prehistory of the stage events, the actor has to situate his performance within the frame of the offered outlines, not only because he has to respect the textual facts, but also because of his responsibility toward the recipient of theatrical act, who may have an a priori experience of that what he views on the stage (i.e. reading experience). Opposite to this responsibility toward the text, there is the freedom of non-textual expression, the moments in which the actor, with a constricted throat, acts primarily with his own physical appearance - his physical dynamics. When we watch him in such moments, we are not as aware of the concept as we are during the textual performance, when the content of what is said is immediately giving us an idea of the lines along which the play may be expected to take its course. Just as the text can remain silent, so the silence can be full of sounds.

Carried along by that relativity we get the feeling that we watch a silent, but liberated performer who draws the story of his stage existence exactly from that moment in which we are watching him. He is the creator of the story, situated into the PRESENT and his autonomy in regard to the responsibility toward the time is streaming over into our own experience. We surrender ourselves to the arbitrary associations, feeling (and sometimes deluding ourselves) that we cannot be wrong. Viewer's concept of non-textual performance substitutes the conclusion upon which once the lights of the "verbal theatre" were going out. But this change can turn into arrogance in the situation when silence is not giving clear determinants and when the consumer/viewer of this silence surrenders to the associations which lead him into wrong direction. Silence then looses its exclusivity and turns into an easily achievable phenomenon. The prostituted particle of auditive emptiness.

Of course, the words are also carrying with them the various layers of meaning and the possibility of wrong interpretations, but in that case, these self-deceits are consciously made. Such comparisons are dominated by delusion that silence fills only the interludes, while the word retains its, perhaps conservative, but stabile and imperishable status. Established by its coming into existence.

But exactly this myth of origin brings another view at prophesying the textual and non-textual survival. Because the first phenomenon is a structured organism, while the other represents the circumstance which we have (through various thematizing) established as structure.

Vilem Flusser pronounces a suggestion which is close to their fates: "World abstracted into a circumstance can be changed. It is possible to produce deliberately artificial bodies, such as bodies should be."

So, let the silent scene be the pendant to the cyber intellect, the indestructible product that changes in the struggle for life. For synthetic heartbeats.

Socially - the historical moment results in rejection of verbality. We are witnessing an ongoing process that is trying to crush the revered religions and to bury God and his inventions - words. The word as the medium of revelation through which, with the purpose of subjection, speak the divine dogmata. In the coming epoch, after the mass burial of idols and superstitions, on the ruins of pantheon, maybe the word will exist again. But then it will be free of all references to the global enslaving of the mind. Free from the task to forcibly connect the unconnectable by communication. The opinions. It will be the unrecognizable word with an exclusively aesthetical function.

The art is gently setting fire to the crosses. Subversively. Through the silence of the mime.

Contact with such theatre must be frightening for the viewer, because he is faced with a mutilated phenomenon, devoid of its everyday semiotic apparatus - the language. In the situation when no words are spoken, when everything is demonstrated, he is overcome by panic caused by the non-textual freedom and tries to create a story by arranging pictures on the stage into certain concepts, the concepts into fragments and the fragments into an orderly succession.

The auditorium experiences the brain masturbation, penetrating and pushing its way toward a new cognition key. The only real contact is happening between performers on the stage: silent, but tangible. However, the touch is intangible for the one who is not part of it.

Textuality is democratic and this is exactly reason why it has worn itself out, chewed itself to nothing through communication. Misinterpreted as public good, emptied through its accessibility.

The sign system is undergoing general repair. The need to find new artistic codes has paralysed the

"creative energy". Thus we are being soaked every day in a tide of ill-functioning variations.

Textuality exists in the classic stretchability of time. The moment of the performance is already preceded by a concrete, recorded past, which is mostly known also to the viewer. Textually defined performer and textually startled viewer share the same history. They are mutually confirming each other. And the history itself continues also after the curtain has fallen, resounding with the echo of the human voice.

Non-textual theatre does not have such time context, it presents itself as the moment separated from the duration of time, as a stage act without the standard written confirmation.

Without history.

As a voiceless movement.

And the silence extinguishes the future.

While textuality is based on comparison with that what is already existing (the text itself), non-textuality is based on surprise caused by what is just being created on the stage, because "the leap into an area without any predetermined pattern cannot be reexperienced." (V.Flusser). The rules are valid only if they are generally known, in that sense, they disappear with the rejection of text. Non-textual theatre has no need to repeat itself and to adapt itself with each repetition to the predetermined pattern. New and repeated; the differences are in the possibilities of these two theatrical phenomena. The experience of non-textual "stage birth" can leave the impression of improvisation, of courageous initiation wherein the artist, with his tongue cut out and with no access to the clear (i.e. audible) literary references, is left all alone.

Excluded.

The new relationship is created, turned back toward artist himself - self-inspiration. The new artist is created: he does not need the seed from which he will be formed, he does not need roots. His coming into existence is beyond our grasp, beyond our cognitive powers. He if functioning according to the divine formula: when he decides to act, he does not need a confirmation of his existence.

"The first step into abstraction is the action." (V. Flusser), i.e. it is a concrete act made on account of divine attributes. An art which does not need the background, avoids definition. It does not want to be defined by a predetermined pattern or by certain series of textual associations, it prefers to represent EVERYTHING. And in the end, this generality merges into ONE.

Into the summary of the entire century.

Into silence.

From that point of view, textuality appears like some distant and vulnerable prenatal period. Like some recognizable and clear human option of the art, defined exactly by the time it shared with the man. Textuality was offering cognitive orientation and was rather pedagogically pointing out the deviations. It shared with others its meanings, maxims and associations, and the recipient, accepting them, knew what he was taking.

Silence, with which this century is ending, is not squandering its content, but remains undefined as an art form (moreover, unnamed), hermetic in its explanations and almost final in the question: "Where to go next, after we killed the word and listened to the silence?"

Change is the only possibility. The digital epoch is coming and it does not need the confirmation of its existence. The art is trying to catch up and it will have to adapt to the phantom of the time. It will survive only through its capability of changing.

Amorphousness.

Virtual realities.

Text, sentence, word, sound: products characteristical for the man and the man characteristical for the world will remain as memories of one inferior generation, memories of a big knot from the end of the century, which could not be untied, so it had to be cut through.

ON INTERNAL MONOLOGUE IN THE THEATRE

Ivica Buljan



"If I shall be given a few more years of life, I will try to find a theatrical solution for that what in literature is called 'internal monologue'. I already have some ideas, but for the moment, I cannot tell anything... Besides, there are no suitable texts available. And the adaptations are always so incomplete!" wrote Meyerhold in his "Essays on Theatre". Today there is no lack of suitable texts, moreover, suggested formulas for their presentation on stage also exist (Pier Paolo Pasolini and Marguerite Duras refer to the radical verbal theatre and Robert Wilson and Klaus Michael Gruber are making this kind of theatre, each in his own, different way).

Various names are being used in attempts to define this theatrical (sub)type which Meyerhold has sensed as a still unexplored aspect of theatre. Meditative theatre or theatre of internal monologue, how it is defined by indicating its similarity with the literary variant, was known already to the older theoreticians, from Lessing and Diderot to Brecht and theatrical explorers of psychoanalytic tendency, who have given it the possibility to gain its final legitimacy. In the case of first mentioned authors, that theatrical designation have those works in which dramatic conflict is turned into a philosophical debate and the characters in the play into philosophers.

The source for contemporary definition of the theatre of internal monologue can be found in the work of pre-Freudian psychologist Victor Egger, who says that the thought is enveloped in three layers. The first is its sonoric perception, the second is the image of the thing itself and the third is the thought, hardly attainable by consciousness and difficult to separate from other images, sounds, tactilities. This is, at the same time, almost the full definition of theatre, which shall be given credibility only by Lacan's sentence: "I is the other" (Je est un autre).

Development of the internal monologue in the prose at the beginning of the century was related to the avant-garde tendencies, particularly to the surrealism, which means the total submergence into one's inner self, but ultimately also the liberation of forms which are opening the way for the new theatre. Liberation from exclusive domination of the word in the Artaud's theatre does not mean that the word is banished from the theatre, but that it begins to share its power with the image and the body. Internal monologue has allowed the revealing of psyche and examination of the validity of mimetic concept. Instead of mimetic rule of conflict, the new rule appeared: the rule of desire or transposition of the designator. In the beginning, almost exclusively in the oniric field, however, this field is also primarily the texture which produces the images.

The theatre of internal monologue can be divided into a polyphonous and monodic (Joseph Danan, elaborating the theory of Jean-Pierre Sarrazac, suggested such classification). An explanation of the polyphonous structure of internal monologue was offered by Roland Barthes in his characterization of theatre as the process of sign metamorphosis which never, not even in the most 'orderly' stage presentation, creates a closed system of meaning. This type of theatre is best represented in the work of two authors: Robert Wilson and Marguerite Duras. From "I was sitting in my patio this guy appeared I thought I was hallucinating" in 1977, over two versions of "Orlando" (with Jutta Lampe in 1989 and Isabelle Hupert in 1993) and his latest production "La Maladie de la Mort", Wilson is experimenting with texts in the I-form, mixing past and new personal experiences. "Orlando" is interesting in many aspects, since Wilson has adapted the novel written by Virginia Woolf transposing it into the third case (the writer herself). In the first part of the play the "I" speaks in the past tenses, in the second part the "you" uses the present, and in the third part, the "I" speaks again in the present tense. The play starts with the sentence: "I am alone", and ends with the sentence: "I am alone". The solitude is observed on the outside (Orlando is alone on the stage, in the semidarkness), but also as an inner, purely mental space inhabited by a voice speaking over the microphone (similarly as in all Wilson's plays). A voice coming from somewhere off the stage is the most frequent way of presentation of an internal monologue. Abrupt stopping of the voice transfer brutally places the text back into reality. Isabelle Hupert's gesticulation is contrary to the spoken text and outside of any naturalistic code, which is only emphasizing the meaning of the spoken words. Aragon's letter to the dead Breton praising Wilson's play "The Deafman's Glance" confirms the principle: actor who is speaking + "objectively" presented image of a dream or internal monologue. In Wilson's theatre it passes through the actor's body, but the body always remains without any visible affects, as controlled as a mechanism. The affective signs are always concentrated in the voice, as the only aspect that can be reached by intention. Poliphonous structure of the internal monologue is also characteristic for the films by Marguerite Duras (the sound is always autonomous, as if the film is made with the sole purpose to lay it bare) wherein the picture is used as counterpoint to the voice. The short text "Theatre" in her book "The Real Life" is the manifesto of Durasian theatre and says: "The acting takes a lot from the text and adds nothing, on the contrary, it takes away from the text its presence, its depth, its muscles and blood." The radical derivative is the reading of a text. The actor reads aloud from a book (as recommended in her text "Blue eyes, black hair") and does nothing, remains motionless. With his voice he draws the text out of the book, without gestures, with intention to make us believe the drama of the body filled with desire because of the spoken words.

The entire drama is in words. Therefore, the theatre of internal monologue is extremely transparent, so that through that transparency the subconscious of the author can touch the subconscious of the audience. Combination of Duras and Wilson in the recent production " La Maladie de la mort" ("Illness of Death") could be regarded as the ultimate derivative of the internal monologue in the theatre. The text is not written in the I-form, but in the unusual second case of plural, just to separate the reader from the male person. This person, unlike the female one, is "not presented". The man reading the story is affected by the strong and deathly debility of another man. This suggests the empty space on the stage which is the presence of the absent person, any absent person, presented in contour by the voice of the reader. Or otherwise, the contact is impossible, because of the impossibility of absolute love.

kontakti

Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu
Academy of Drama Art Zagreb
Trg maršala Tita 5
10000 Zagreb
tel. (1) 446 036
fax (1) 446 032

Centar za dramsku umjetnost
Center for Drama Art
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Daska, Kazalište
Jure Kaštelana 30
44000 Sisak
tel. (44) 511 206
fax (44) 31 314

Dubrovački muzej,
Dom Marina Držića
Široka ulica 7
20 000 Dubrovnik
tel. 020 / 20 490
faks. 020 / 411 929

Eurokaz
c/o Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Francuski kulturni institut
French Cultural Institute
Preradovićeva 40
10000 Zagreb
tel. (1) 455 8111
fax (1) 448 655

Gavella, Dramsko kazalište
Frankopanska 8
10000 Zagreb
tel. (1) 422 777
fax (1) 431 919

Gromki, Teater
(Art radionica Lazareti)
Lapadska obala 6
20 000 Dubrovnik
tel. (20) 26 891
fax (20) 23 497

HIPP-MAPAZ
Đorđićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

HKD teatar
Strossmayerova 1
51000 Rijeka
tel. (51) 209 551
fax (51) 209 537

Hrvatsko narodno kazalište „Ivan Zajc"
Uljarska 1
51000 Rijeka
tel. (51) 212 318
fax (51) 212 600

Hrvatsko narodno kazalište u Splitu
Trg Gaje Bulata 1
21000 Split
tel. (21) 585 999
fax (21) 583 643

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu
Augusta Cesarca 1
42000 Varaždin
tel. (42) 214 688
fax (42) 45 288

Inat, Dramska radionica
Sergejevaca 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

ITI, Hrvatski centar
ITI, Croatian center
B. Magovca bb
pp 99
10010 Zagreb
tel./fax (1) 660 1626

Kerempuh, Satiričko kazalište
Ilica 31
10000 Zagreb
tel. (1) 424 120
fax (1) 424 509

Labin Art Express
Rudarska 1
52220 Labin
tel./fax (52) 857 042

Mala scena, Kazalište
Medveščak 2
10000 Zagreb
tel. (1) 272 451
fax (1) 273 350

„Marin Držić", Kazalište
Pred dvorom 3
20000 Dubrovnik
tel. (20) 26 437
fax (20) 411 434

Mig Oka
Trnsko 40a
10000 Zagreb
tel./fax (1) 431 919

Montažstroj
Borovje 12a
10000 Zagreb
tel./fax (1) 613 1112

Muzej suvremene umjetnosti
Museum of Contemporary Art
Katarinin trg 2
10000 Zagreb
tel. (1) 425 227
fax (1) 273 469

Pinklec, Kazališna družina
Trg Republike bb
42300 Čakovec
tel. (40) 311 488
fax (40) 312 770

PUF
Sergejevaca 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

Putak, Agencija
Nova cesta 85
10000 Zagreb
tel/fax (1) 329 159

Stereo
c/o HIPP-Mapaz
Đorđićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

Studio Mare
Markovićev trg 3
10000 Zagreb
tel/fax (1) 435 520

Teatar Exit
M. Tartaglie 14
10000 Zagreb
tel./fax (1) 4550 535

Teatar Lero
Ilije Sarake 7
20000 Dubrovnik
tel. (20) 21 730
fax (20) 411 189

Teatar &TD
Savska 25
10000 Zagreb
tel./fax (1) 278 068

ZeKaeM
Teslina 7
10000 Zagreb
tel. (1) 427 526
fax (1) 427 495



EUROHERC

osiguranje d.d.


PRVA HRVATSKA...
PRIVREDNA BANKA ZAGREB


DUKAT

ZeKaeM

EUROKAZ

festival novog kazališta

ZeKaeM

EUROKAZ 1997.

Financijeri:
Gradski ured za obrazovanje, kulturu i znanost
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Centar za dramsku umjetnost
Američko veleposlanstvo u Zagrebu
Francuski institut u Zagrebu
Ministarstvo kulture Republike Makedonije
Ministarstvo kulture Republike Slovenije

EUROKAZ zahvaljuje:
Zagrebačkom kazalištu mladih
Kulturno informativnom centru
Satiričkom kazalištu Kerempuh
Muzeju za umjetnost i obrt
Zagrebačkom velesajmu
Kazalištu Vidra
Otvorenom sveučilištu
Hrvatskom društvu likovnih umjetnika
KB "Sestre milosrdnice", klinika za kirurgiju
Centru za kulturu Narodnog sveučilišta Samobor
Centru za kulturu Čakovec
Festivalu "Zadar snova" - Zadar
Hrvatskom narodnom kazalištu Varaždin
Slovenskom Mladinskom Gledališču

Umjetničko vodstvo EUROKAZa:
Gordana Vnuk
Produkcija:
Darko Putak
Koordinacija programa:
Jasna Spaić
Tehničko vodstvo EUROKAZa:
Dado Kulenović
Ivan Sirotić
Anastazija Debelli
Komunikacije s medijima:
Vladimir Stojsavljević
Kruno Petrinović
Marketing:
Slavko Zajović
Voditelji razgovora:
Goran Sergej Pristaš
Vladimir Stojsavljević

Direkcija festivala:
Centar za dramsku umjetnost, Hebrangova 21
tel: ++385/1/ 44 72 10, fax: 41 74 76

Blagajna i rezervacija ulaznica:
ZeKaeM, Teslina 7
tel: ++385/1/ 42 26 68, 43 14 44 / 249

FRAKCIJA
magazin za izvedbene umjetnosti

Izdavač: CDU
Urednik: Ivana Sajko
Oblikovanje programa i plakata: Darko Fritz

EUROKAZ

festival novog kazališta 24.06. - 03.07.1997.

PROGRAM EUROKAZA 1997.

utorak 24. 06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* GEKIDAN KAITAISHA, *Japan:* S. M. 3F - Tokijska Disciplina
srijeda 25. 06.	22 h, *Otvoreno sveučilište, Ul. grada Vukovara 68:* RON ATHEY & Co, *SAD:* Izbavljenje
	20 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* GEKIDAN KAITAISHA, *Japan:* S. M. 3F - Tokijska Disciplina
četvrtak 26. 06.	19 h, *KIC, Preradovićeva 5:* ORLAN, *Francuska:* Sveprisutnost i Uspješna operacija - *video projekcije*
	21 h, *HDLU, Trg hrvatskih velikana bb:* FRANKO B, *Velika Britanija:* Nisam tvoja mala
	23 h, *ZeKaeM, Poly, Teslina 7:* MONTAŽSTROJ, *Hrvatska:* Exercises - *prezentacija radionice*
petak 27. 06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* RON ATHEY & LAWRENCE STEGER, SAD: Nepokvarljivo meso
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* SHAKTI & VASANTAMALA DANCE COMPANY, *Indija:* Eros ljubavi i uništenja
	23 h, *ZeKaeM, Poly, Teslina 7:* MONTAŽSTROJ, *Hrvatska:* Exercises - *prezentacija radionice*
subota 28. 06.	21 h, *Vidra, Draškovićeva 80:* ANNIE SPRINKLE & KIMBERLEY SILVER, *SAD:* Od srca Hardcore - Filmski dnevnik mojih 25 Metamorphosexualnih godina
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* SHAKTI & VASANTAMALA DANCE COMPANY, *Indija:* Eros ljubavi i uništenja
nedjelja 29. 06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* MLADINSKI KULTUREN CENTAR, *Makedonija* / INTERCULT, *Švedska:* Bahanalii
	23 h, *Vidra, Draškovićeva 80:* ANNIE SPRINKLE & KIMBERLEY SILVER, *SAD:* Od srca Hardcore - Filmski dnevnik mojih 25 Metamorphosexualnih godina
ponedjeljak 30.06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* MONTAŽSTROJ, *Hrvatska:* Euro-body
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* COMPAGNIE ZIGAS, *Togo:* Uštirkana riječ
utorak 01. 07.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* MONTAŽSTROJ, *Hrvatska:* Euro-body
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* COMPAGNIE ZIGAS, *Togo:* Uštirkana riječ
srijeda 02. 07.	22 h, *Velesajam, Avenija Dubrovnik 15:* LA FURA DELS BAUS, *Španjolska:* prezentacija radionice
	23 h, *ZeKaeM - Janje, Teslina 7:* SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE, *Slovenija:* Veselja dom
	22 h, Samobor, *Trg kralja Tomislava:* COMPAGNIE ZIGAS, *Togo:* Uštirkana riječ
	21 h, *Hrvatsko narodno kazalište, Augusta Cesarca 1, Varaždin:* Promatranja *(polazak autobusa u 18.30, ispred HNK)*
četvrtak 03. 07.	22 h, *Velesajam, Avenija Dubrovnik 15:* LA FURA DELS BAUS, *Španjolska:* prezentacija radionice
	23 h, *ZeKaeM - Janje, Teslina 7:* SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE, *Slovenija:* Veselja dom
	21 h, *Hrvatsko narodno kazalište, Augusta Cesarca 1, Varaždin:* Promatranja *(polazak autobusa u 18.30, ispred HNK)*

EUROKAZ 1997 PROGRAMME

Tuesday 24. 06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* GEKIDAN KAITAISHA, *Japan:* S. M. 3F - Tokyo Discipline
Wednesday 25.06.	22 h, *Otvoreno sveučilište, Ul. grada Vukovara 68:* RON ATHEY & Co, *USA:* Deliverance
	20 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* GEKIDAN KAITAISHA, Japan: S. M. 3F - Tokyo Discipline
Thursday 26. 06.	19 h, *KIC, Preradovićeva 5:* ORLAN, *France:* Omniprésence & Opération Réussie - video projections
	21 h, *HDLU, Trg hrvatskih velikana bb:* FRANKO B, *Great Britain:* I'm Not Your Babe
	23 h, *ZeKaeM, Poly, Teslina 7:* MONTAŽSTROJ, *Croatia:* Exercises - *workshop presentation*
Friday 27. 06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* RON ATHEY & LAWRENCE STEGER, *USA:* Incorruptible Flesh
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* SHAKTI & VASANTAMALA DANCE COMPANY, *India:* Eros of Love and Destruction
	23 h, *ZeKaeM, Poly, Teslina 7:* MONTAŽSTROJ, *Croatia:* Exercises - *workshop presentation*
Saturday 28. 06.	21 h, *Vidra, Draškovićeva 80:* ANNIE SPRINKLE & KIMBERLEY SILVER, *USA:* Hardcore from the Heart - My Film Diary of 25 Years as a Metamorphosexual
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* SHAKTI & VASANTAMALA DANCE COMPANY, *India:* Eros of Love and Destruction
Sunday 29. 06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* YOUTH CULTURAL CENTRE, *Macedonia* / INTERCULT, *Sweden:* Bacchanalia
	23 h, *Vidra, Draškovićeva 80:* ANNIE SPRINKLE & KIMBERLEY SILVER, *USA:* Hardcore from the Heart - My Film Diary of 25 Years as a Metamorphosexual
Monday 30. 06.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* MONTAŽSTROJ, *Croatia:* Euro-body
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* COMPAGNIE ZIGAS, *Togo:* Starchy Word
Tuesday 01. 07.	21 h, *SK Kerempuh, Ilica 31:* MONTAŽSTROJ, *Croatia:* Euro-body
	23 h, *Muzej za umjetnost i obrt, Trg maršala Tita 10:* COMPAGNIE ZIGAS, *Togo:* Starchy Word
Wednesday 02.07.	22 h, *Velesajam, Avenija Dubrovnik 15:* LA FURA DELS BAUS, *Spain:* workshop presentation
	23 h, *ZeKaeM - Janje, Teslina 7:* SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE, *Slovenia:* Puzzle Home
	22 h, Samobor, *Trg kralja Tomislava:* COMPAGNIE ZIGAS, *Togo:* Starchy Word
	21 h, *Hrvatsko narodno kazalište, Augusta Cesarca 1, Varaždin:* Observations *(the bus leaves at 18.30, in front of HNK)*
Thursday 03. 07.	22 h, *Velesajam, Avenija Dubrovnik 15:* LA FURA DELS BAUS, *Spain:* workshop presentation
	23 h, *ZeKaeM - Janje, Teslina 7:* SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE, *Slovenia:* Puzzle Home
	21 h, *Hrvatsko narodno kazalište, Augusta Cesarca 1, Varaždin:* Observations *(the bus leaves at 18.30, in front of HNK)*

POPRATNI PROGRAM EUROKAZA 1997.

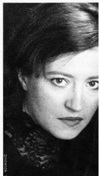
srijeda 25. 06.	18 h, KIC, Preradovićeva 5: Film and Video Umbrella: "Bez bola nema užitka" , video projekcija
četvrtak 26. 06.	17 h, KIC, Preradovićeva 5: RON ATHEY, SAD, diskusija
subota 28. 06.	11 h, KIC, Preradovićeva 5: "Body art, performance ili teatar - realnost na sceni", okrugli stol
nedjelja 29. 06.	18 h, KIC, Preradovićeva 5: PETER GREENAWAY: "The Pillow Book", filmska projekcija
ponedjeljak 30.06.	17 h, KIC, Preradovićeva 5: "Multikulturalnost, interkulturalnost, INTRAKULTURALNOST", okrugli stol
utorak 01. 07.	22 h, Slovensko Mladinsko Gledališče, Vilharjeva 11, Ljubljana: "Galileo Galilei" *(polazak autobusa u 19 h, ispred HNK)*
srijeda 02. 07.	17 h, KIC, Preradovićeva 5: "Iskušenja tijela i hrvatski teatar", okrugli stol

Eurokaz je prošle godine proslavio deseti rođendan i kao da je time završio jedan programski ciklus. Unutar tog ciklusa koji se ponajprije zanimao europskim iskustvom predstavili smo umjetnike reprezentativne za glavna kazališna strujanja osamdesetih, umjetnike koji su danas postigli punu afirmaciju i pokazali se smjerodatnima za nove generacije redatelja i koreografa koji su proteklih nekoliko godina nastojali puniti europske pozornice.
Prisutnošću Boba Wilsona i Jana Fabrea na desetom Eurokazu ukazali smo na povijesne korijene novog europskog kazališta i ujedno na njegove najviše domete.

Internacionalizacija produkcijskih strategija, sve veći broj međunarodnih festivala, proboj prema Istočnoj Europi doveli su i do munjevitog širenja sada već čvrsto strukturiranog jezika koji se pokazao uspješnom tržišnom robom pogodnom za preslikavanje u stotine kopija.
Eurokazu kopije, tautološki izvodi, ma koliko uspješni bili, nikad nisu bili zanimljivi. Nastojali smo izbjeći udobnu poziciju nerizičnog odabira i suučesništvo u reproduciranju stalno istih imena koja čine od europskih festivala jedan programski katalog. Pokušavali smo od samog početka probojima prema drugim estetikama i kulturama (koncept "post-mainstreama") koji bi u sljedećem programskom razdoblju trebali postići svoju punu artikulaciju. Tijelo, teatar trošenja energije, teatar ne-europskih kultura koji zapanjuje svojim klasičnim modernitetom (Japan, Indija, Indonezija, Kina) postat će žarište interesa budućih Eurokaza.

Tijelo u svom fenomenološkom, ne-semantičkom ostatku; njegova energija i želja kao materijali umjetničkog stvaranja, glavna su tema ovogodišnjeg festivala. "Fluksevi želje" kao proizvođači proizvodnje (a ne slika ili iskaza) prvi su korak prema ne-ideološkom teatru, njegovom nastojanju da se oslobodi kodova i dekodiranja, "ontološke psihoze" (Ricoeur) bilo koje vrste. Tijelo je zahvaćeno u širokom luku od primarnog iskustva "body arta" do sofisticiranih ritualnih oblika kojima se izražava orijentalni eros.

Glavnu grupaciju unutar ove teme čini nekolicina, najvećim dijelom američkih umjetnika, okupljenih oko pokreta "modernih primitivaca", koji se, povijesno gledajući, nastavljaju na tradiciju "body arta" šezdesetih i sedamdesetih. Za razliku od tih burnih političkih godina kad su se rubna umjetnička područja te vrste stavljala na dispoziciju avangardnim pokretima u pobuni protiv etablirane umjetničke prakse i ukusa, današnji performance u vrijeme postmodernističkog sloma utopijskog mišljenja, kad je sve reciklirano, asimilirano, konzumirano, gleda na ljudsko tijelo kao zadnje utočište u kojem jedinka još uvijek ima moć. Ta moć se često izražava kroz radikalne i nelogične geste kojima se modificira vlastito tijelo i koje u prvom očitavanju podsjećaju na ritualne običaje primitivnih društava.
Neposredovan, direktan odnos prema unutrašnjem prostoru bića preko vlastite krvi ili osjetila boli (simulacije ne može biti) otvara gotovo artaudovske perspektive i možda je izranjavano tijelo danas još jedini teritorij koji je zadržao doslovnu vezu sa artaudovskim hijeroglifom stvarnosti.
Ron Athey, Franko B, Lawrence Steger, Orlan (prošle godine Stelarc), koriste tijelo kao umjetnički materijal u situacijama visokog rizika, a Annie Sprinkle prenosi doslovnost pornografije u performance art prijeteći mitu o simboličkoj formi i estetskoj distanci umjetnosti.
Nemogućnost primjene uobičajenih semantičkih kategorija u interpretaciji takovih "predstava" ukazuje na kompleksnost, pritajenu subverzivnost i izazov etabliranim umjetničkim pričuvama (je li to uopće umjetnost, pitat će se neki).
Doslovnošću onoga što se događa na sceni urušava se simbolički prostor; tijela postaju crne rupe u koje implodiraju simbolička značenja.
Artaud je rekao: "Ja, Antonin Artaud, ja sam svoj sin, svoja majka, svoj otac i ja."



Gekidan Kaitaisha, nakon prošlogodišnjeg kontroverznog nastupa, učvršćuje svoju "poziciju" u Europi. Nakon četverotjedne europske turneje grupa otvara ovogodišnji Eurokaz svjetskom premijerom svoje najnovije predstave koja se bavi problemom opstanka tijela u visoko tehnologiziranom društvu.
Tjelesni *raffinement* istočnjačkih kultura razotkrit će se u rasponu od visokog energetskog naboja i kanibalističke surovosti makedonskih "Bakanalija" do britke erotičnosti u nastupu indijske plesačice Shakti. Ljubljanska predstava "Veselja dom" i "Euro-body" Montažstroja naglašavaju seksualnost i ispituju tjelesnost u muško - ženskim odnosima.

Ove godine po prvi puta otvaramo teatar Afrike, nastupom jedne od najzanimljivijih grupa toga kontinenta: Zigasima iz Togoa. Agit prop nevinosti, čudesno zaigrani spoj flukseva želja i narativnih zaleta; teatru Afrike Eurokaz će već sljedeće godine posvetiti sustavnu pažnju.

Hrvatski teatar tradicionalno mrzovoljan prema iskušenjima tjelesnosti pokazat će svoju pribranost sudjelujući u istraživačkom radu dviju kazališnih radionica: one Montažstroja i one španjolske grupe La Fure Dels Baus svakako najtjelesnijeg, najfizičnijeg europskog teatra. Dodajmo tome i zanimljivu kazališnu avanturu Narodnog kazališta iz Varaždina s predstavom Bobe Jelčića i eto nam jedanaestog Eurokaza.

Gordana Vnuk

24. lipnja u 21 h
25. lipnja u 20 h
Satiričko kazalište
Kerempuh

GEKIDAN KAITAISHA

Tokyo, Japan

S.M.3F - Tokyo discipline

S.M.3F - Tokijska disciplina

"Naša predstava je drama otpora u kojoj se različita japanoidna tijela bore protiv okrutne, glupe i djetinjaste kulture stvorene "ideologijom kontrole". Ovom predstavom pokušavamo naći i vlastitu interpretaciju koncepta "post mainstream" teatra, kojeg je predložila umjetnička direktorica festivala, gospođa Gordana Vnuk - kako se dogodilo da je teatar, koristeći tradicionalne sisteme predstavljanja, uspio postati beznačajan."
Shimizu Shinjin

Gekidan Kaitaisha japanska je grupa koja se bavi tzv. "teatrom dekonstrukcije"; lišavajući temu njenog konkretnog sadržaja, prevode je u rasporede hermetičkog znakovnog sustava.
Rad grupe korespondira s elementima tradicionalnog japanskog kazališta, ali korištenje nizova ironijskih natuknica, nemilosrdni shizoanalitički postupci seciranja japanske stvarnosti ukazuju na odmak od prevladavajućeg trenda butoh kazališta, što Gekidan Kaitaishu čini jednom od najzanimljivijih japanskih grupa .
Na prošlogodišnjem je Eurokazu, gostujući po prvi puta u Europi, skupina nastupila s predstavom "Tokijski geto/Orgija", zadnjim dijelom njihove trilogije "Pas" a ove će godine otvoriti festival svjetskom premijerom predstave "S.M.3F - Tokijska disciplina". U međuvremenu grupa je postigla zavidnu reputaciju u Europi i u Zagreb dolaze nakon četverotjedne europske turneje.
"Tokijska disciplina, S.M.3F" (S-sadizam, M-mazohizam, 3 F - Fetišizam, Feminizam, Fašizam) nastaje na pozadini dekadentnog potrošačkog društva osamdesetih. Zajedno sa rastućom krizom reprezentativnog japanskog političkog, socijalnog i ekonomskog sustava, 3 F preplavlja japansko kulturno tržište. 3 F su stvarna veza sa "tijelima" zarobljenim u novi sistem ropstva nazvan "novi svjetski poredak".



MIYAUCHI KATSU

Gostovanje ostvareno uz potporu Japan Foundation, Saison Foundation, Mécénat, NTS Inc.

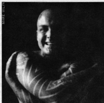
25. LIPNJA U 22 H
OTVORENO
SVEUČILIŠTE

RON ATHEY & CO.

Los Angeles, USA

Deliverance

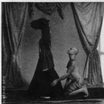
Izbavljenje



Ron Athey pripada fenomenu modernog primitivizma, pokretu koji prakticira primitivne rituale, mazohizam, orgije, tetoviranje, plemensku glazbu itd., a kojeg je definitivno artikulirao Fakir Musafar zamijenivši Bibliju National Geographicom. Tetovirani se performer kroz takvu kazališnu formu suprotstavlja društvu koje nedostatak identiteta nadopunjava hipokrizijom ili tzv. kulturom lijepog. Athey se u performanceima koristi isključivo izdržljivošću i gestualnim mehanizmima svog tijela, pokušavajući izraziti ne samo socijalnu kritiku, već odnos erotičnog suvremenog rituala žrtvovanja naspram ovisnosti, zlouporabi tijela i AIDS-u od kojeg boluje već deset godina. Koristeći vlastito iskustvo, pokušavajući se ogoliti bez primisli, Athey kroz novi oblik fetišizma traži duhovnost u prostornovremenskom kontekstu koji je ostao bez nje.

Athey je započeo nastupati 1981. u grupi "Premature Ejaculation", a 1993. premijerno izvodi svoj veliki performativni uspjeh "4 Scenes in a Harsh Life".

"Iskupljenje" je predstava o okrutnosti, društvenim represijama i predrasudama. Athey povećava osobni rizik produžavajući scene rezanja s pet na dvadeset minuta preobličavajući performance u iskonski ritual natopljen krvlju sudionika. Ovakvim se izražajnim krajnostima Athey izdvaja iz stereotipnog kruga "bodyart" performera: ranjavanje upotrebljava kao oruđe ornamentiranja, tijelo ne prepušta samo egzibicionističkim napadima žigosanja, urezivanja, probadanja kukama, već se na sceni koristi i novim formama ritualnog pročišćenja, iscrpljujućim plesom i klistiranjem.



"Athey je svojim ritualima i probadanjem dao doslovnu, fizičku interpretaciju. Pronašao je novi način izricanja: "Aleluja!", način koji možda nije po svačijem ukusu, ali je svakako punomoćan."
Thom Dibdin

26. lipnja u 19 h
KIC

ORLAN
Pariz, Francuska

Omniprésence
Sveprisutnost

Opération Réussie
Uspješna operacija

Filmske projekcije ostvarene u suradnji s Francuskim institutom u Zagrebu, Myriapodus Films-Paris i gospodinom Stéphanom Oriachom.



Orlan je francuska multimedijalna umjetnica koja je problem autopercepcije i tjelesne identifikacije artikulirala kroz tehnologiju plastične kirurgije pretvorivši operacionu salu u kazališnu scenu, a vlastito tijelo u objekt najradikalnijeg izraza: objekt nad kojim se vrše transformirajući kirurško-kozmetički zahvati identificirani s umjetničkim procesom. Orlan je s projektom sedam plastičnih operacija: " ZAVRŠNO REMEK - DJELO: REINKARNACIJA SV. ORLAN ", započela 1990. godine. Režirajući vlastitu rekonstrukciju ona se direktno sukobljava s tradicionalnom vrstom odnosa u kojem postoji aktivni muški stvaratelj i pasivna žena. Koristeći sebe kao medij, Orlan provocira maskulinarnu predodžbu o idealnoj ženskoj ljepoti, ne samo putem operacijskog čina, već inzistiranjem na lokalnoj anesteziji što joj dopušta da neprekidno kontrolira situaciju, čita psihoanalitičke i literarne tekstove te komunicira s internacionalnim publikom putem satelita. Uzori korekturnih zahvata preuzeti su s renesansnih i postrenesansnih ženskih likova koji posjeduju kompleksne mitološko-historijske atribute; nos rađen po Boucherovoj Europi, čelo po Da Vincijevoj Mona Lisi, brada po uzoru na Botticellijevu Veneru, te oči po Gêromeovoj Psychi.

" Njezin rad začima ozbiljna pitanja identiteta, predrasuda spram otvaranja tijela, dualizma uma i tijela, granica umjetnosti i jezika, fizičke boli, prezentacije ženske grotesknosti te ženske mitologizacije, domena privatnog i javnog, koloniziranja ženskog tijela putem zapadne medicine, kao i povijesni međuodnos umjetnosti i života svojstven avangardnim performanceima dvadesetog stoljeća."

Michelle Hirschhorn: " Orlan: umjetnica u posthumanom dobu mehaničke reinkarnacije "

26. LIPNJA U 21 H
HDLU

FRANKO B
London, Velika Britanija

I'm Not Your Babe
Nisam tvoja mala



NICHOLAS SINCLAIR



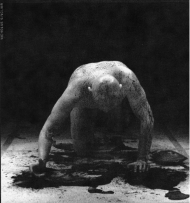
NICHOLAS SINCLAIR

Franko B umjetnik je koji pojam "bodyart" dovodi do krajnjih konzekvenci; njegovo vlastito tijelo postaje objekt, površina na koju urezuje poruke poput "protect me" ili "servile". Bol, samoranjavanje i puštanje krvi, načini su kojima izražava svoju opsesiju tjelesnim *liquorima*. Franko B reducira ljudsku egzistenciju na golo tijelo, a krv doživljava kao metaforu apsolutne osobne slobode. Oslobođeni tjelesni nagoni sabiru se u kreativan čin. U svojem se radu Franko B služi referencama na institucije kao što su bolnice i sanatoriji, tj. mjesta fizičke i duhovne nemoci. On izjavljuje: "Invalidska kolica za mene pribavljaju ideju nemoćnosti i nutarnje zarobljenosti. Moje emotivno iskustvo na sceni, pak, je osjećaj oslobođenosti."

"Nisam tvoja mala" performance je koji ugroženo fizičko stanje Franka B usložnjuje, koristeći snagu svjetla i zvuka, u apstraktan objekt umjetničkog predočavanja. Ono isijava karizmom koja, iz onog što se smatra nasiljem, perverzijom ili sadomazohizmom, pokušava proizvesti prekrasno scensko prizorište.

"Prezren, zloupotrebljen i gol među vlastitim izlučevinama i krvi, svojim stvaralaštvom priziva one aspekte ljudske tjelesnosti koje pokušavamo zaboraviti."
Dr. Rachel Armstrong

NICHOLAS SINCLAIR



27. lipnja u 21 h
Satiričko kazalište Kerempuh

LAWRENCE STEGER & RON ATHEY

Chicago, SAD

Incorruptible Flesh

Nepokvarljivo meso



Lawrence Steger prisutan je na američkim klupsko-kabaretskim scenama od 1986. godine kada postavlja "Ženidbu ili priču o sestrama". Njegova se izvođačka taktika bazira na poigravanju znakovima društvenih stereotipa; najčešće upotrebljava tekstove mrtvih autora - homoseksualaca pri čemu se koristi mogućnostima nadopisivanja i promjenama narativnih struktura. Njegov provokativni performance govori o prevlasti seksualne želje nad karakterom te o spolu kao zamci osobnog samoodređivanja. Steger pokušava izraziti nepovjerenje u mainstream seksualne politike zbog koje dolazi do otuđenja homoseksualaca spram kulture koja ih proglašava devijantnima i van zakona.
Iza njega stoje brojne režije te koprodukcije s drugim performerima ("Rough Trade" s Ms Moore) i video umjetnicima ("La Vida Loca" sa Suzie Silver).
"Nepokvarljivo meso" ostvareno je u suradnji s Ron Atheyem kao work-in-progress.

"Svoj otpor opisujemo kroz pretpostavku da ne pripadamo dominantnoj grupi."
Lawrence Steger

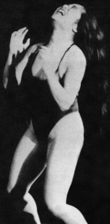
27. lipnja u 23 h
28. lipnja u 23 h
Muzej za umjetnost i obrt

SHAKTI & VASANTAMALA DANCE COMPANY

Calcutta, Indija

Eros of Love and Destruction

Eros ljubavi i uništenja



Shakti (na sanskrtu: užitak) je indijska plesačica koja živi u Japanu, a čiji su provokativni nastupi eklektična kombinacija indijskog klasičnog plesa, Marthe Graham, Alvina Aileya te Luigijeve jazz tehnike. Svaka se predstava bazira na indijskoj filozofiji, kontroli energije za koju vjeruje da se širi kroz ples uz pomoć joge i disanja (prane). Sintetizirajući osobine Istoka i Zapada podražavanje senzualnosti i seksualnosti vrši se preko sedam čakra joge. "Eros ljubavi i uništenja" na egzotičan način prikazuje prijelaze Shaktine plesnoerotske snage iz dionizijskog transa u apolinijsku mirnoću. No njezin je scenski Eros podvučen višeznačnostima i filozofijskim referencama, tako da više zadire u područje demonske erotičnosti, a manje u pornografiranu umjetnost različitih varijanti svlačenja na pozornici. Glazba na koju pleše suluda je kombinacija što se proteže od crkvenih korala do grungea, da bi se napoljsetku usuglasila s budističkim spokojem u preciznoj slow-motion izvedbi.

"Sve postaje ujedinjeno kada se Intelekt i Divlja tvo kombiniraju s Erosom."
Shakti

28. lipnja u 21 h
29. lipnja u 23 h
Vidra

ANNIE SPRINKLE & KIMBERLEY SILVER

Boston, SAD

Hardcore from the Heart - My Film Diary of 25 Years as a Metamorphosexual

Od srca hardcore
- Filmski dnevnik mojih 25 metamorphosexualnih godina

Annie Sprinkle pripadnica je pokreta Post-porn modernistica koji se suprotstavlja zloupotrebi i manipulacijama ženskog tijela. Annie sebe na sceni predstavlja kao objekt prikazujući tipičnu maskuliranu viziju prostitutke, no u isto vrijeme, ona kao subjekt komentira tu viziju smještajući porno sadržaj u umjetnički okvir. Annie Sprinkle započela je karijeru kao prostitutka, plesačica i zvijezda porno filmova. 1985. prvi puta nastupa kao glumica u predstavi "Deep Inside Porno Stars", dok 1992. zajedno s Veronicom Verom objavljuje manifest Post-porn modernistica deklarirajući svoj stav kao "seksualni pozitivizam".
"Od srca hardcore" predstava je koju Annie naziva filmskim dnevnikom njezinih dvadeset pet godina kao porno kraljice. Prikazujući retrospekciju sedam faza svoje filmske karijere pokušava odgovoriti na pitanje je li pornografija dobra ili loša za žene. Surađujući s Kimberley Silver, ona se duhovito poigrava s fleksibilnošću te pojave, relativizirajući njezin sadržaj, privodeći je u formu kazališnog djela. Na kraju projekta (dozvoljenog samo za punoljetne) Annie doživljava seksualnu preobrazbu i postaje monogamist.

"Rad Annie Sprinkle logična je i radikalna nadopuna feminističkom stavu da je tijelo prva linija otpora naspram kontrole seksističkog društva."
Robert Everett - Green



MLADINSKI KULTUREN CENTAR Skopje, Makedonija
INTERCULT Stockholm, Švedska

Bacchanalia
Bakanalije

"Optimističan kaos, oslobođen teatarske sentimentalnosti, otrovan ples na oštrici noža između istinskog i zamišljenog građanskog rata. S vremena na vrijeme makedonski glumci izlaze iz uloga kako bi sami postali dio opasnosti koju su dramatizirali: razbijaju scenografiju, urlaju na tehničko osoblje i organizatore. Odjednom, raspada se udobna teatarska iluzija - opasnost postaje stvarna.
Prosječni Danac bi rekao: "Molimo Vas otiđite i ostavite nas da Vas i dalje gledamo na satelitskom CNN programu."
Klaus Beck Nielsen

Projekt "Bahanalii" nastaje kao ambiciozna, multi-kulti koprodukcija Mladinskog kulturnog centra iz Skopja i Interculta iz Stockholma; svjetska premijera održana je u sklopu manifestacije Kopenhagen - kulturna prijestolnica Europe 1996, a višemjesečna turneja uključivala je još Njemačku, Švedsku, Italiju, Tursku.
Ensemble predstave sačinjavaju ponajbolji makedonski glumci iz skopskog i bitolskog teatra zajedno s glumcima Albanske i Turske drame Teatra narodnosti.
"Bahanalii" su suvremena obrada Euripidove drame "Bakhe", tekstovni predložak napisao je Goran Stefanovski, redatelj je Branko Brezovec, a originalna glazba djelo je grupe Anastasia (poznate po glazbi za film "Prije kiše"). Divlja, zavodljiva glazbena predstava, puna vizualnih majstorija, miješajući jezike i kulture govori o dubokim izvorima sukoba na današnjem Balkanu, ali i o nerazumljivim proplamsajima iracionalnog, borbi za preživljavanje na tankoj granici između razuma i ludila.

Gostovanje ostvareno uz potporu Ministarstva kulture Republike Makedonije.



30. lipnja u 21 h
01. srpnja u 21 h
Satiričko kazalište
Kerempuh

MONTAŽSTROJ

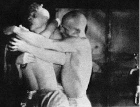
Zagreb, Hrvatska

EURO-BODY

Montažstroj je osnovan 1989. godine. Prvi petogodišnji plan djelovanja grupe (1990 -1994) zasnivao se na teatralizaciji nogometne/pop kulture s ciljem da se analitički istraže kazališne sintakse bazirane na formi fizičkog teatra. Rad Montažstroja područje je "visokorizičnog plesa", erotičnog i okrutnog izvođačkog međuodnosa akrobatike, biomehanike te kombinacija disco i uličnog plesa. Montažstroj koristi urbanu mitologiju i rizičnost kao kazališni materijal koji ostaje na rubnom području između realnog i scenskog. Do danas su proizveli cjelovečernje predstave: "Vatrotehna", "Rap opera 101", "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco", te mnogobrojne galerijske nastupe ("Kopačka u galeriji", "No distance"...) i video-radove.

"Euro-Body" je treća faza Work-in-progress "Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco". Prethodili su joj projekti "Mix" (1994) i "Re-mix" (1995). U predstavi "Euro-Body" izvođači predstavljaju vlastita iskustva s prijašnjih izvedbi pri čemu se njihov osobni identitet teatralizira reprezentativnim i performativnim postupcima. Premijera "Euro-Body" održana je 1996. na 7 Stages u Atlanti, SAD.

"Igrajući nas same mi reprezentiramo nas, naše fikcije. Naši su životi većinom teatralno iskustvo, naš teatar je većinom iskustvo nas samih. Ono što se može vidjeti samo su fragmenti našeg identiteta, identiteta fragmentiranog našom poviješću."
Goran Sergej Pristaš



30. lipnja u 23 h
01. srpnja u 23 h
Muzej za umjetnost i obrt

02. srpnja u 22 h
Trg kralja Tomislava
Samobor

COMPAGNIE ZIGAS

Lomé, Togo

Starchy Word

Uštirkana riječ



Compagnie Zigas grupa je glumaca-pripovijedača koji se bave istraživanjem tradicionalnih afričkih priča, zagonetki, poslovica, dječjih igara te pjesama i plesa. Iz takve se podloge stvara tzv. "reciklirani teatar" u kojem i izvođači i publika dobivaju zajednički zadatak rekonstrukcije kulturoloških elemenata. Grupu je 1993. osnovao Atavi-"G" Amedegnato, nadjenuvši joj ime koje u prijevodu s jezika Ewe znači: "umjetnički podsjetnik na odzvanjanja istine", oslanjajući se pri tome na pripovijest kao manifestaciju te istine.

"Uštirkana riječ" kombinacija je drevnih priča, glazbe i plesova u kojima publika ima zamjetnu ulogu. Trojica izvođača se transformiraju u razne karaktere, životinje i pojave, pokušavajući smjestiti arhetip navodnih legendi u novi kazališni kontekst i pred novog kazališnog gledaoca.

"To bi moglo biti rješenje krize u kazalištu, nešto lagano, prihvatljivo, poučno i prijazno, nešto u čemu publika neviđeno iskreno sudjeluje."
Carol Coqulie

02. SRPNJA U 21 H
03. SRPNJA U 21 H
HNK VARAŽDIN

HNK
Varaždin

Promatranja
Observations

U predstavi "Promatranja" sve zadanosti od teksta, lica, pa do priče svedene su na najmanju moguću mjeru. Štoviše, na samom početku jedina zadanost bio je okvir ovovremenog. Nekim glumcima su kao polazište poslužile osobe i karakteri, nekima priče ili osjećaji. Likovi su dovedeni do krajnje definiranosti nenasilno i postupno. Kada je lik jednom zaživio u svojoj punini pušten je u odnose s drugim likovima.

Odnosi su se pak dogodili spontano. Baš kao što u životu ne utječemo na većinu događaja u kojima se na ovaj ili onaj način zatičemo, tako se i u ovoj predstavi pokušavalo ne dirati u razvoj i rasplet igre koja je započela.

Prostor pošte je na primjer proizašao iz zanimljive činjenice da je troje ljudi, nevezano, upravo poštu navelo kao radno mjesto njihovih likova. Tu se podudarnost naprosto nije moglo zanemariti. Takvih je podudarnosti bilo na svim razinama što je otvaralo razne mogućnosti. Likovi praćeni kroz jedno poslijepodne, od odlaska na posao ili dolaska, povratka kući, izlaska u grad itd. U tom vremenu mijenjajući mjesta, susrećući se međusobno, razgovarajući ili samujući, likovi nam se otkrivaju u svojim osobenostima. Pa ipak, pri tom se postavlja pitanje: da li promatrajući život oko sebe baš uvijek uočavamo razliku između onoga što jest po sebi i onoga što mislimo da smo vidjeli?
Teatarska zavodljivost "Promatranja" upravo je u tome: truditi se vidjeti što jasnije.

"Priče koje smo na taj način fragmentarno saznali neće promijeniti naše živote, kao ni mi živote njihovih sudionika. Ali cjelina u koju su se sklopili svi ti djelići uvjerava nas koliko je život jedinstven i neponovljiv."
Dalibor Foretić


IVICA PLOVANIĆ

02. SRPNJA U 23 H
03. SRPNJA U 23 H
ZEKAeM
DVORANA JANJE

SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE
Ljubljana, Slovenija

Veselja dom
Puzzle Home



" Veselja dom " moderna je farsa najznačajnijeg slovenskog komediografa Emila Filipčića. Redateljski postav Nicka Uppera tipičan je primjer novog "glumačkog teatra" (Theatre of the Touch) unutar kojeg morbidnost, okrutnost i opscenost korespondiraju s humorom, stvarajući amoralnu subverziju koja započinje fotografijom s vjenčanja kao prvom slikom smrti i završava s fotografijom raja. Olga Grad i Niko Goršič, stalni glumci Mladinskog, na tankoj liniji između ljubavi i strave grade fragmente paklenog raja Adama i Eve.

" Filipčičevi Prizori iz bračnog života negativ su Bergmanove serije, jednako nelinearan, jednako rasut u naraciji kao da hoće reći kako zajednica dvoje ljudi počiva na paradoksu."
Ivica Buljan

Gostovanje ostvareno uz potporu Ministarstva kulture Republike Slovenije

MIHA ŠKERLEP

02. SRPNJA U 22 H
03. SRPNJA U 22 H
VELESAJAM

LA FURA DELS BAUS
Barcelona, Španjolska

prezentacija radionice
workshop presentation

La Fura Dels Baus osnovana je 1979. godine. Njezina svjetski priznata izvođačka poetika zasniva se na nekoliko efektnih strategija: performativni prostor dijeli s publikom, dapače izvođači ga agresivno prisvajaju na štetu zbunjene publike, obilato se koriste nove tehnologije, muzičke sintakse, ustrajava se na pretpostavci antinaturalističke glume te se upotrebljavaju materijali poput vode, pigmenata, vatre i organska "rekvizita" kao npr. trupla i iznutrice.
Dvotjedna radionica okupit će dvadesetak zainteresiranih hrvatskih kazališnih poslenika svih vrsta: glumce, redatelje, dizajnere, tehničare. Vodit će je Jürgen Muller i Pep Gatel, umjetnički direktori LA FURE DELS BAUS od 1982. godine. Prvi tjedan posvećen je upoznavanju različitih scenskih tehnika koje je LA FURA DELS BAUS razvijala u proteklih 15 godina: odnos glumca i vizualnih medija, glumaca i tehnoloških pritisaka, upotreba scenskih efekata, teorija šoka, specijalni fizički trening. U drugom tjednu, razvijajući tehnike elaborirane u prvom tjednu i izmjenjujući iskustva, nastat će završna izvedba otvorena za publiku posljednja dva dana rada.